

خسوف
في دائرة الضوء

كنوز

مكنوننة

متحف الفن الإسلامي

MUSEUM OF ISLAMIC ART

DOHA-QATAR



ISBN 978-99921-42-34-9




9 789992 142349



دار بلومزبري - مؤسسة قطر للنشر
BLOOMSBURY
QATAR FOUNDATION
PUBLISHING



2010
عاصمة الثقافة العربية
Al-Doha Capital of Arab Culture



خمساء

في دائرة الضوء

كنوز

مكنوزة

متحف الفن الإسلامي

MUSEUM OF ISLAMIC ART

DOHA - QATAR



خبزون في دائرة الضوء كنوز مكنوزة

من متحف الفن الإسلامي
في قطر

المقدمة بقلم
يواخيم غيرليخس

ومساهمات من
كونستانتينوس هاتزي أنتونيو
يواخيم غيرليخس
فرانك هيلوالا
كاثرين كامكريان
صبا الكواري
ليزا مالكولم
جولز مك دفيت
شيخة النصر
سوزان ريس
ميشيل والتون

الترجمة إلى العربية
سلام شغري



دار بلومزبري - مؤسسة قطر للنشر
BLOOMSBURY
QATAR FOUNDATION
PUBLISHING



مؤسسة قطر
Qatar Foundation

دار بلومزبري - مؤسسة قطر للنشر
مؤسسة قطر، فيللا ٢، المدينة التعليمية
ص.ب. ٥٨٢٥
الدوحة، قطر
www.bqfp.com.qa

الطبعة الأولى عام ٢٠١٠

جميع الحقوق الطبع محفوظة
نشر هذا الكتاب بالتعاون مع هيئة متاحف قطر
حقوق النشر © هيئة متاحف قطر ٢٠١٠

لا يجوز استخدام أو إعادة طباعة أي جزء من هذا الكتاب بأي طريقة بدون الحصول على الموافقة الخطية من الناشر
باستثناء في حالة الاقتباسات المختصرة التي تتجسد في الدراسات النقدية أو المراجعات.

الترقيم الدولي ١٠: ٢-٣٣-٤٢-٩٩٩٢١
الترقيم الدولي ١٣: ٢-٣٣-٤٢-٩٩٩٢١-٩٧٨

تصميم طارق الدبسي
تمت الطباعة في إيطاليا

طبع هذا الكتاب كجزء من احتفالية
الدوحة عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٠
تشكر هيئة متاحف قطر اللجنة الثقافية المنظمة لاحتفالية الدوحة عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٠
ووزارة الثقافة والفنون والتراث لدعمهما ومساندتهما
مع شكر خاص
لسعادة الشيخة الميآسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني
رئيس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر

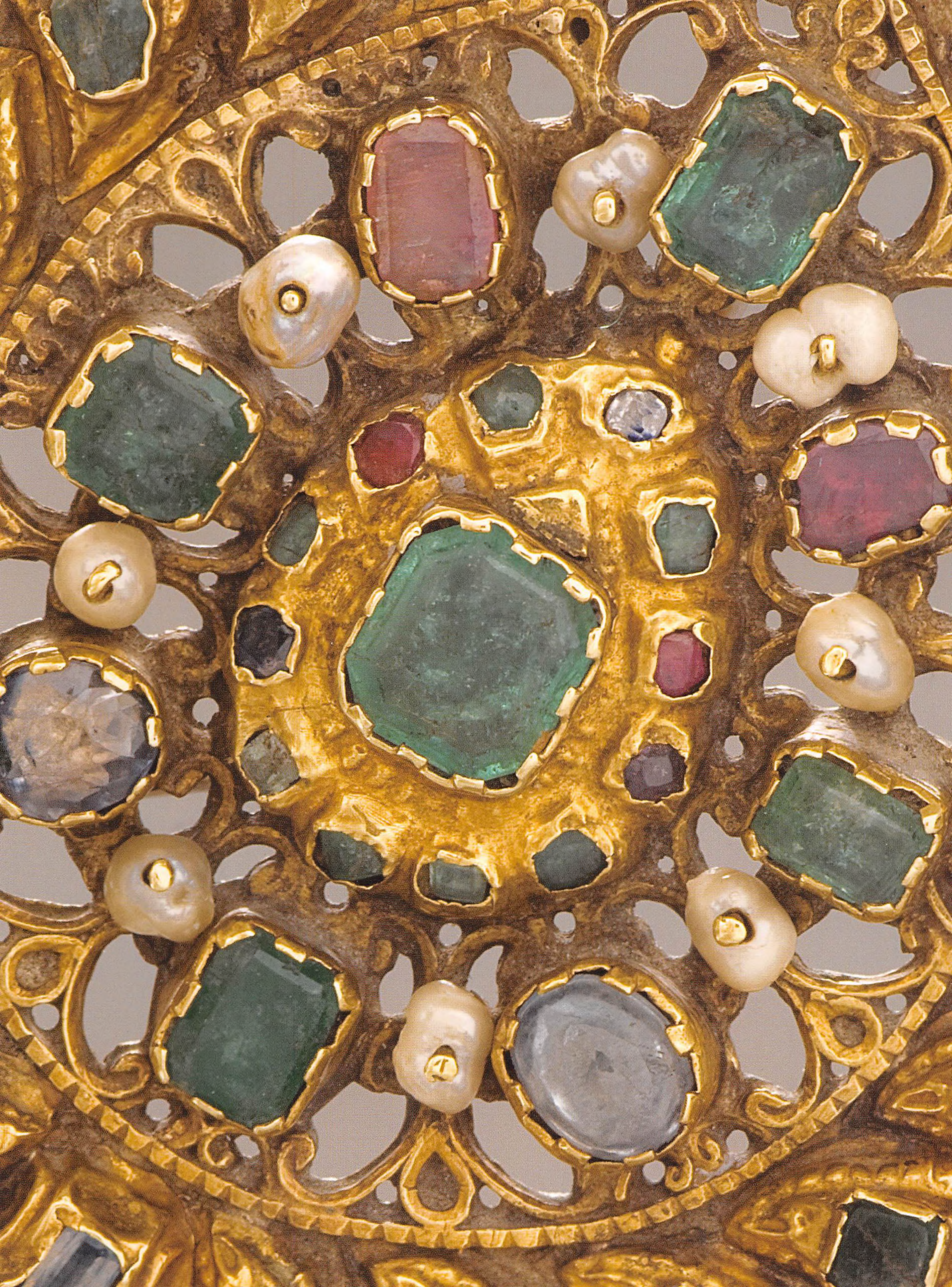
ونشكر أيضاً خالد علي للمساعدة الإعلامية
وأمل سعدي شريف للمساعدة في الأبحاث
وأسامة الصاوي ورولا الشيخ للمساعدة في التدقيق اللغوي

تصوير ماركوس البلاوس وسارة لوك
باستثناء الصفحات ٦-٧، ٦٢-٦٣، ٩٢-٩٣ و ١٠٩: نيكولاس فيراندو
الصفحات ٩، ٣٣، ٧٤، ١٤-٧٥ و ٩١: لويس لامرهوير، بادن
الصفحات ١٢، ٢٦، ٦٥، ٩٨ و ١٠٥: كونستانتينوس هاتزي أنتونيو
الصفحة ٢٧، صورة: D.R. (MT27600) متحف الأقمشة والفنون التزيينية في ليون، فرنسا
الصفحة ١٠٧: أمين أحمد ديبان
الصفحة ٢٩: أوليفر واتسن
الصفحات ٣٤-٣٦ و ١١٧، الصور والرسوم: سوزان ريس

Copyright: © Sotheby's Images: pp. 2, 18-21, 46-49 and 82-85.
Courtesy of Sotheby's London.

Copyright: © Christie's Images Limited: pp. 22-23.

Line drawings (p.117): Jug (MW.600.2010): Christie's, London, "Art of the Islamic and Indian Worlds," 6 October 2009, Sale 7751, Lot 31, pp. 26-8 (courtesy of William Robinson).
Bowl (MW.156.2000): Christie's London, "Islamic Art and Manuscripts," 11 April 2000, Sale 6281, Lot 263, pp. 126-8 (courtesy of William Robinson).
Candlestick (MW.241.2004): Sotheby's London, "Islamic and Indian Art: Oriental Manuscripts and Miniatures," 29 April 1992, Lot 52, p. 30 (courtesy of Sotheby's).





محتويات

٨	افتتاحية
١٢	مقدّمة
١٨	كنوز مكنونة
١١٦	ملحق
١١٨	قائمة المراجع
١٢٢	مسرد
١٢٦	كشاف

افتتاحية

فتح متحف الفن الإسلامي في قطر، الذي صمّمه المهندس المعماري الشهير «أي إم باي» أبوابه للزوار في ديسمبر ٢٠٠٨، حيث تعرض صالاته الثماني عشرة مجموعة من المقتنيات الدائمة يصل عددها إلى ٧٥٠ قطعة، تعكس حيوية ورقي وتنوع الفنون الإسلامية.

تتناول معروضات الطابق الثاني عددًا من المواضيع الرئيسة المهمة مثل فن الخط، الذي يعتبر من أهم أشكال التعبير الفني في العالم الإسلامي إضافةً إلى النماذج النباتية والهندسية والأشكال الفنية، كما يضم إنجازات العلوم الإسلامية التي تعكسها الأدوات الفنية والعلمية. أما الطابق الثالث فيدعو الزائر إلى رحلة عبر الزمن تبدأ في القرن السابع الميلادي، بداية عصر الإسلام، وتساfer به عبر القرون وصولاً إلى أوائل القرن العشرين، فيجوب من خلالها أصقاع الأرض من إسبانيا غرباً إلى الصين شرقاً.

تركز رسالة المتحف على تعزيز فهم الإنجازات العظيمة التي قدمتها الثقافة الإسلامية للعالم من خلال الأعمال الفنية الرفيعة المستوى، كما تدعم التعليم البصري من خلال برامج الفنون الإبداعية والمحاضرات والمطبوعات المتنوعة وخصوصاً ما يستهدف منها الأطفال والشباب والمدرّسين. يشجع مركز التعليم التابع للمتحف الطرائق التعليمية التي تعزز دور المتحف الرئيس في التواصل مع الزوار على اختلاف مشاربهم وثقافتهم لتطوير الثقافة المعرفية وإغنائها. أما مكتبة المتحف فتُعنى بالتركيز على مواضيع الفن والعمارة الإسلامية.

ورغم أن مجموعة مقتنيات المتحف المتنامية يوماً بعد يوم، والتي تزيد حالياً على ٤٥٠٠ قطعة، لا تعتبر أكبر مجموعة للفن الإسلامي في العالم، إلا أنها فائقة الأهمية، فالكثير من قطعها البديعة لم تعرض في الصالات بعد، كما أن القطع الجديدة التي يتم اقتناؤها بانتظام تضيف الكثير إلى مجموعة التحف الرائعة الحالية. يعتبر كتابنا هذا جزءاً من مساهمتنا في فعاليات الدوحة عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٠، وفيه نسلط الضوء على أكثر من ٥٠ قطعة من أنفس القطع الفنية التي لم تُعرض من قبل ولم تُنشر معلومات عنها سابقاً. كما نحرص على التذكير بالتزام متحف الفن الإسلامي في قطر بإيصال هذه الكنوز إلى العالم وتعريفه بها.

الشيخة المياسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني
رئيس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر







ينطبق القول المأثور «العين ترى ما تعرف» على متحفنا الذي يسعى إلى تسليط الضوء على جمال وحيوية وتعقيد مجموعة المقتنيات التي يضمها بين جدرانها؛ بهدف الوصول إلى فهم أعمق للبعد التاريخي الذي تمثله هذه القطع.

ها نحن من جديد في متحف الفن الإسلامي في قطر نواجه بالسؤال: هل نجحنا في عرض أهم قطع مجموعة مقتنياتنا في صالات المتحف الدائمة أم أن هناك المزيد من السحر الذي لم يُمط عنه اللثام بعد؟ في الواقع ونظرًا لكمية الكنوز التي جُمعت وأخذت في النمو اعتبارًا من عام ٢٠٠٨ فقد أصبح من المستحيل القول إن المعرض الدائم يعرض حاليًا أهم القطع.

ولهذا السبب فإن هدف «كنوز مكنونة» هو تعريف الناس على القطع المميّزة والمهمة التي لم يرها العالم بعد. يركّز هذا الكتاب الشامل على مواضيع عدة يتعرّف القارئ من خلالها على أكثر من ٥٠ قطعة فنية مصنفة وفقًا لسياقيها الزمني والموضوعي.

ونرجو من خلال إعادة تشكيل الأبعاد التاريخية لهذه القطع الفنية، ولو جزئيًا، وتوفير لمحات حول آلية صنعها واستخداماتها وترجمة نصوصها، أن نبث الحياة في هذه القطع من جديد ونقدمها للزوار. كما وُضع في الاعتبار أيضًا التركيز على الروابط بين القطع الجديدة وتلك الموجودة في المعرض الدائم؛ وذلك لتقديم صورة أشمل. فعلى سبيل المثال: القطع الخزفية الثلاث المصنوعة في إزنيق والتي يضمها هذا الكتاب تتكامل مع قطع أخرى تشبهها موجودة في المعرض الدائم. وهي جميعًا تؤكد انتشار وأهمية هذا النوع من الخزف الذي اضطررنا إلى عرض مجموعة صغيرة منه فقط نظرًا لضيق المكان. وتعتبر صورة الملك القاجاري فتح علي شاه (الذي حكم ما بين ١٧٩٧-١٨٣٤م) مثالًا آخر للعلاقة التي تجمع بين قطع هذا المعرض وقطع المجموعة الدائمة، حيث تمكن رؤية صور اثنين من أبنائه الكثر في صالة الدولتين الصفوية والقاجارية وهي إحدى صالات المعرض الدائم.

معارض قليلة فقط تلك التي تناولت الخشب كمادة وموضوع لها، ومن هذا المنطلق فإن الكتاب يركّز على خمس عوارض خشبية يبلغ طول الواحدة منها حوالي ستة أمتار، وقد كانت جزءًا من سقف الجامع الكبير في قرطبة، (La Mezquita بالفرنسية) الذي يعود تاريخ بنائه إلى القرن العاشر الميلادي. أما ما بقي من أطرها الملونة فيقوّض فكرة استخدام الخشب أحادي اللون في الغالب. كما ينطبق الكلام نفسه على عارضة خشبية أحدث نسبيًا عُثر عليها في الأندلس، تحمل تزيينات بشرية، منها صورة لشخص ينفخ في بوق صيد.

وإضافةً إلى السرد الغني الذي يقدمه الخشب كمادة فإن هذه المجموعة تضم قوس قنطرة باذخ



النحت يحمل بقايا لونية، على شكل بوابة من شمال إفريقيا. شهدت هذه المنطقة، في كثير من النواحي، تميز وروعة الفن الأندلسي بعد الاستقلال وعزل آخر حكام بني نصر عن حكم غرناطة عام ١٤٩٢م. ورغم الاعتقاد بأن القوس قد صُنِعَ في المغرب ما بين القرنين السادس عشر والسابع عشر، إلا أن هناك شبهة واضحة بينه وبين الأعمال الخشبية التي صنعت في أوائل العهد المريني الشمال إفريقي (١١٩٦-١٤٦٥م). ومن القطع التي يضمها هذا الكتاب قطعة قماش رائعة صغيرة الحجم وجدت في إسبانيا الأموية (انظر الصورة)، يعود تاريخها إلى العام ١٠٠٧ وتعاصر العوارض التي عُثِرَ عليها في قرطبة. وهي تصور صراعاً بين حيوان خرافي وأرنب بري- وهو عنصر فني مملوء بالرمزية الإمبراطورية التي شاع استخدامها إبان حكم الخلافات. هذه القطعة هي جزء من ثوب مطرّز بالحريز، ويعرض في متحف الأقمشة والفنون التزيينية في ليون في فرنسا قطعة كبيرة من الثوب ذاته.

تشكل الأنسجة جزءاً مهماً من مجموعة مقتنيات متحف الفن الإسلامي. لكن نظراً لحالتها ولبعض العوائق المتعلقة بحفظ القطع وصيانتها فإنه يتعذر إخراج الكثير من هذه القطع من المخازن لعرضها في معارض عامة، أو يمكن لها أن تعرض لفترات محدودة فقط. هذا هو بالضبط حال الأنسجة المنغولية الوارد ذكرها في هذا الكتاب والتي تضم ثوباً وقبعة وزوجاً من الأحذية.

تعتبر صيانة وترميم القطع الفنية في المتحف من القضايا المهمة التي يأتي الكتاب على ذكرها، وخاصة تلك التي تُعنى بـمواد الأنسجة والخشب. فمثلاً: أظهرت عملية الصيانة الدقيقة التي أجريت على العارضة الخشبية المصنوعة في إسبانيا العديد من التزيينات والأشكال البشرية إضافةً إلى بقايا التصاميم الملونة.

يعالج المعرض عملية إعادة إحياء بعض الأنماط الفنية في الفترات اللاحقة؛ وذلك من خلال عرض بعض القطع الزجاجية والمعدنية المصنّعة على الطراز المملوكي. تحاكي هذه القطع، التي انبثقت من الشرق وأوروبا في القرن التاسع عشر، مصابيح مسجد متدلية تعود إلى القرون الوسطى، مصنوعة من الزجاج المطلي بالمينا أو النحاس.

كما توجد مجموعة أكبر من القطع الخزفية الإسبانية من «مانيسيس» تبرهن على العلاقة المتينة بين



الفنون الإسلامية والأوروبية. ورغم أن هذه القطع قد صنعت في فترات لاحقة بتفويض مسيحي بعد انتهاء الحكم الإسلامي لإسبانيا، إلا أنها ظلت تحمل آثاراً تقنية ونمطية ذات طابع فني إسلامي. إن مجموعة المخطوطات الدينية التي يضمها المعرض تشمل مصنفين على درجة كبيرة من الاختلاف: أولهما مصحف إلهاني كبير يعود تاريخه إلى أواخر القرن الثالث عشر، والثاني مصحف من الهند جُمع في مجلد واحد. كما تضم المجموعة كتاب الصلاة العثماني المدعو «دلائل الخيرات» والذي يعود إلى العام ١٨٠١م، وشهادة حج مميزة طولها حوالي سبعة أمتار تعود إلى الحقبة التيمورية (القرن الخامس عشر الميلادي).

ومن مجموعة الأسلحة الإسلامية الواسعة سيف وخنجر من الهند نضمهما هنا. يوجد على نصلي السيف والخنجر شعار يؤكد ارتباطهما بالإمبراطور المغولي العظيم «شاه جهان» (الذي حكم ما بين ١٦٢٨-١٦٥٧م).

غالباً ما تصل القطع ذات الأهمية الفنية والتاريخية العالية إلى يد المرمم بحالة هي أبعد ما تكون عن الكمال، وهذا هو حال المشغولات المعدنية التي وصلتنا من سوريا والعراق وإيران والتي صُنعت في القرون الوسطى، ما بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر، حيث لوحظ زوال التكفيت الفضي الكثيف الذي كان يزيئها. تساعد الرسوم هنا على إيضاح، أو على الأقل، تحديد بعض المشاهد مثل مشهد لاعب البولو. تتمتع القطع الفنية التي يضمها المعرض والكتاب بتنوعها، أولاً: من ناحية المواد التي صُنعت منها، والتي تشمل الخزف والزجاج والخشب والعاج والورق والأحجار الكريمة، وثانياً: من حيث تنوعها الإقليمي والزمني. لكن هناك قاسماً مشتركاً واحداً يجمع بينها كلها ألا وهو كونها كلها أمثلة استثنائية وفريدة من نوعها.

د. يواخيم غيرليخس

أمين متحف الفن الإسلامي في قطر

۱۰۰۰





قنينة

إيران

القرن التاسع - العاشر

الميلاديان

الدولة العباسية

زجاج منفوخ مع نقوش تزيينية

بأسلوب القطع

ارتفاع القطعة ١٧,٢ سم

GL.515.2009

لكشف ألوان الزجاج الأساسية بهدف تعزيز وتحديد صورة ظلية للتصميم. ومن الألوان المتضاربة الشائعة الاستخدام في هذه الفترة: الأخضر الزمردي والأزرق الكوبالتي والأصفر الكهرماني.

تغطي القنينة تصميمات مقطوعة بخطوط، وكما هي الحال في الأنية الزجاجية غير الملونة الأخرى فقد كانت هناك مقارنات كثيرة بينها وبين الأواني المصنوعة من الكريستال الصخري المقطع. تتألف معظم الزخارف المقطعة من عناصر هندسية وتجريدية مع ظلال مستعرضة وأنماط حرشفية رائعة محفورة على عنق القنينة. وقد اتخذت الحواشي الملونة المحفورة أشكال أحصنة.

أما الحيوانات المنمنمة فهي أشكال نموذجية للزجاج المزيّن، وهي تصور في معظمها أرانب برية وأسوداً وطيوراً. أما تصوير الأحصنة فهو من الأمور النادرة. على الدورق تستدق

يصور الزجاج الذي يعود إلى بداية عصر الإسلام التطور الذي حصل في صناعة الزجاج، وهو الأمر الذي تبرزه هذه القنينة التي تحاكي في شكلها الأشكال الرومانية القديمة. يُعتقد أنها كانت تستخدم في الحمام لحمل ماء الورد. وقد استخدمت فيها تقنية إضافة طبقات لونية متباينة من الزجاج لتحديد ملامح وشكل القطع وهي نفس التقنية التي استخدمت في صناعة زجاج الكاميو في الإمبراطورية الرومانية في القرن الأول قبل الميلاد.

وبخلاف زجاج الكاميو التقليدي الذي تُغطى فيه الأنية كلياً بلون آخر متضارب، فإن طبقات الزجاج في هذه القنينة قد تم تنفيذها بإضافة حواش صغيرة من الزجاج المصهور إلى جسم الأنية. مكّنت هذه التقنية البسيطة الصانع من الانتهاء من صنع الأنية الزجاجية في أيام بعدما كان يمضي شهوراً في صناعتها. وقد استخدمت تقنيات مشابهة في نقش الكاميو

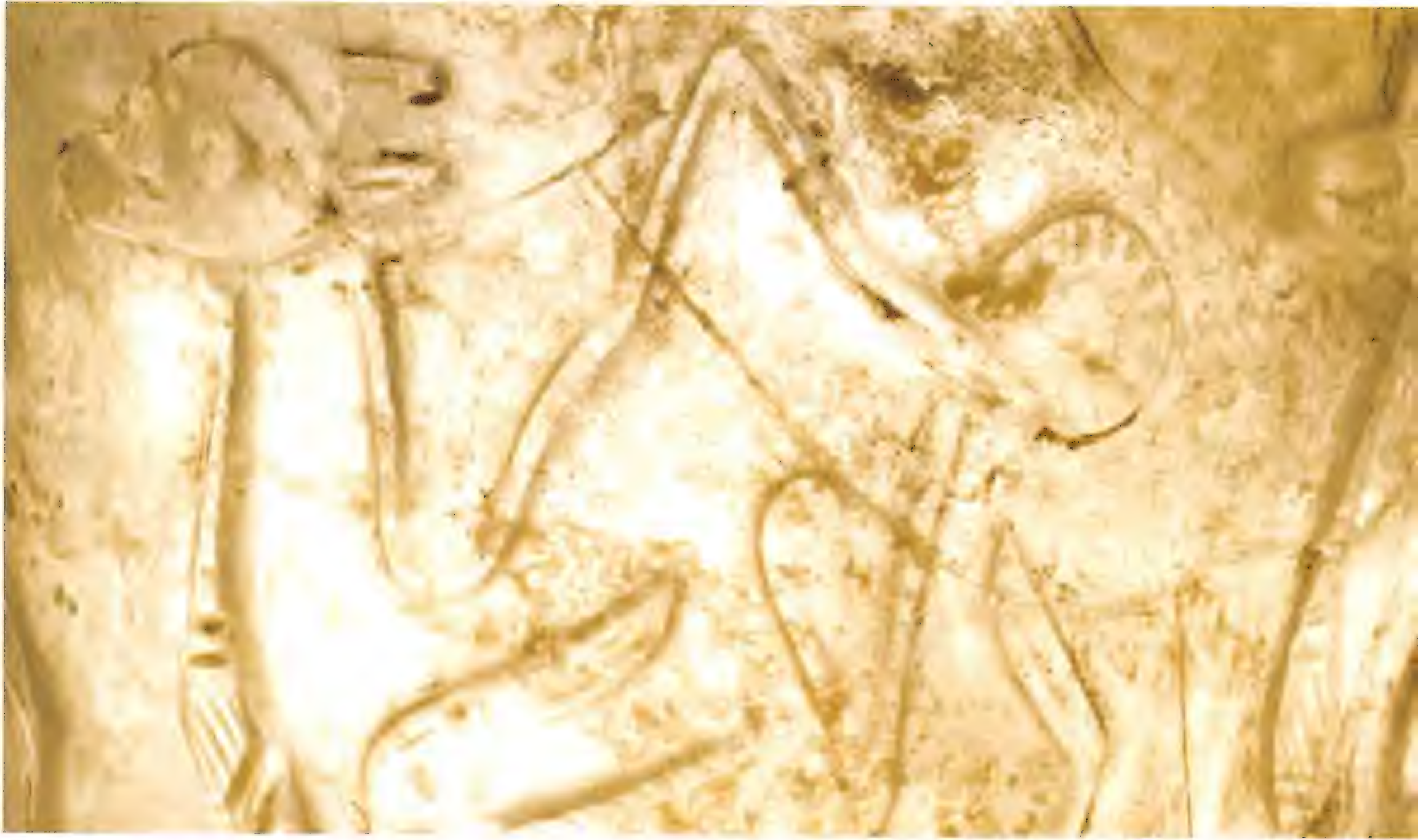


فقد نجم عنه بعض التقزح اللوني الذي يبدو على جزئها الخارجي. أما الآثار الشبيهة بقوس قزح فهي نتيجة لانعكاس الضوء على طبقات تعرّضت طويلاً لعوامل الطقس مما أثر على الزجاج وأدى إلى تساقط بعض طبقاته على شكل رقائق. ومن المفارقات أن تكسّر الزجاج في بعض الأماكن يعطي نوعاً من التدرج اللوني الجميل مما يدفع ببعض جامعي التحف إلى دفع مبالغ أكبر مقابل قطعة متهالكة من الزجاج.

(Bass et al., 2009; Carboni and Whitehouse, 2001; von Folsach, 2001; Whitehouse, 2001). M.W.

ذيول الأحصنة لتنتهي بأشكال سلفية، أما الظلال المنقوشة فيمكن مقارنتها بمثيلات لها احتوت أشكالاً حيوانية نقشت على قوارير معروضة في المتحف البريطاني ومجموعة ديفيد، وكلتاهما تدلان على أصول غرب آسيوية أو إيرانية. ومن الغريب وجود حصانين آخرين في الفراغات المنتشرة بين الحواشي، وقد حفر الحصانان على القنينة مباشرة، لكن تتعدّر رؤيتهما بوضوح بفعل عوامل الزمن.

يتمتع الزجاج بقدرته على البقاء دون تغير لقرون طويلة، لكن بعض العوامل كدفن القطع قد يؤدي إلى تحليل المادة كيميائياً. أما تعرض هذه القنينة الطويل لظروف غير مواتية



قنينة

إيران (على الأغلب)

القرن العاشر الميلادي

الدولة العباسية

زجاج منفوخ مع نقوش تزيينية
بأسلوب القطع

ارتفاع القطعة ٢٢ سم

GL.514.2009

إن غياب القطع المدفونة المؤرخة إضافة إلى خواص الزجاج التي تجعل منه مادة قابلة للتدوير، وتشابه الأشكال والتزيينات التي استخدمت في العالم الإسلامي، كل هذه الأسباب مجتمعة جعلت من تحديد عمر ومكان صنع هذه القوارير أمراً صعباً ومحبطاً. فقد استنتج بأن هذه القطع قد صنعت في إيران بسبب بعض التفاصيل النمطية الصغيرة كالأخاديد الموجودة على قاعدة القنينة والمعالجة الخاصة التي خضعت لها حافظتها المسطحة. كما عُثر على بعض الأواني التي تحمل هذه العناصر التصميمية بين اللقى الأثرية لبعض المدن الإيرانية التي ترجع للقرون الوسطى مثل: نيسابور وسرجان والري وسيراف وقصر أبو نصر.

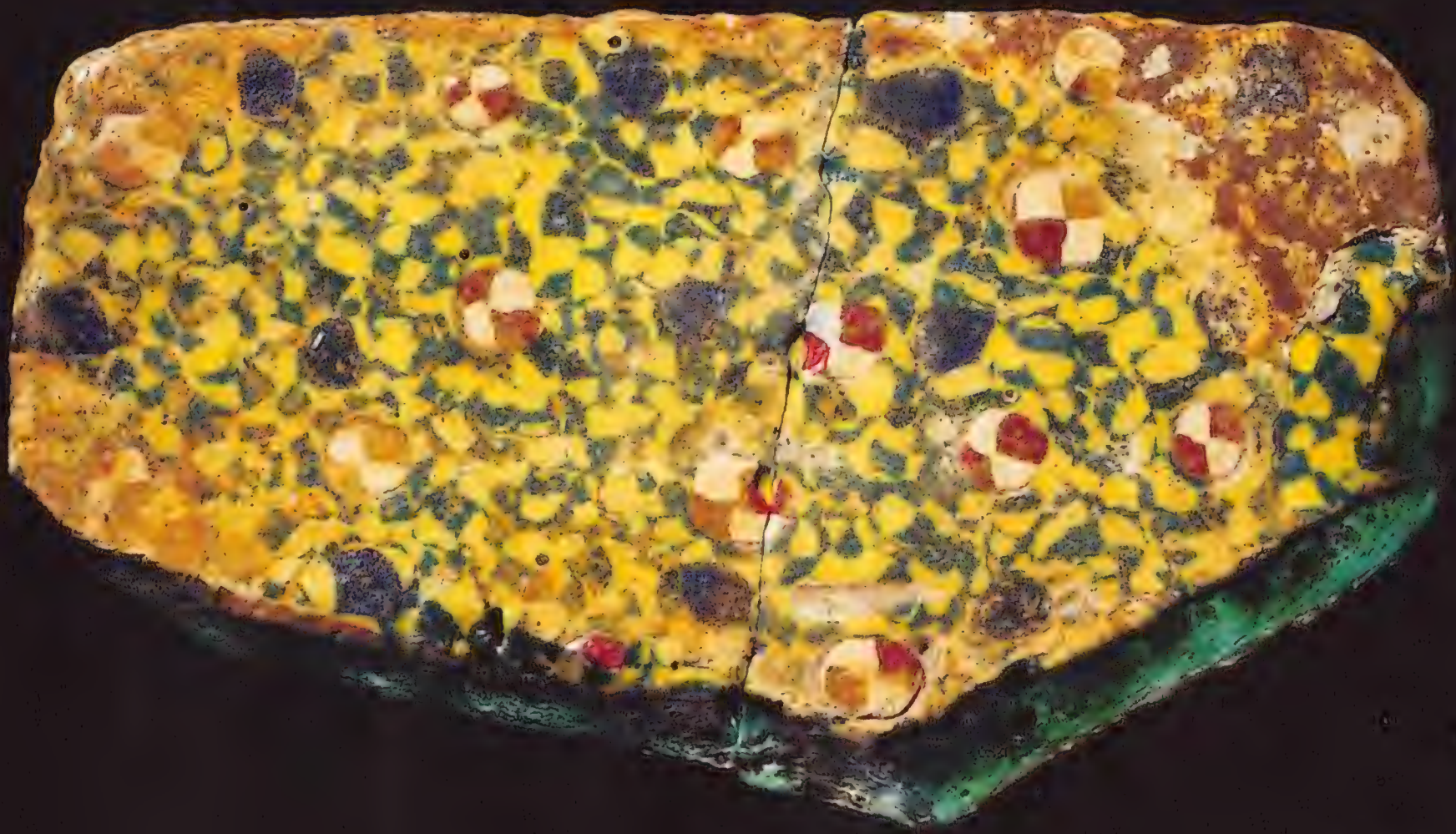
الزجاج غير ملون تقطعه خطوط عميقة مما يجعله يحاكي الكريستال الصخري الذي شاع استعماله في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين. يعكس الزجاج الحائل اللون التقاليد القديمة التي استخدمت الزجاج كبديل للأحجار الكريمة الصلبة، مثل السلطانيات الزجاجية التي استخدمها الأخمينيون، والتي لوحظ استخدامها للمرّة الأولى من قبل الرسل والسفراء العرب الذين صُوروا على الدرج الشرقي للأبادانا في بيرسيبوليس وكذلك في نقوش المدفن الملكي في نقشي رستم.

وقد صنعت التزيينات ذات القطع المائل بحفر الزجاج السميكة بواسطة عجالات دوّارة صنعت بأحجام ومواد متفاوتة (معدن أو حجارة) وبمساعدة الطين الكاشط. ورغم أن هذه التقنيات قد استخدمت منذ الأزل إلا أن تصميم القنينة هو إسلامي صرف؛ فشكلها نموذجي ومعروف في مصر وآسيا الوسطى كما أن المعالجة النمطية للإبل فيها غير دقيقة وذات تأثيرات غريبة.

تزين الإبل، التي كان البدوي يطلقون عليها اسم «هبة الرب»، جسم هذه الآنية. قدّم الجمل، ولا يزال، فوائد جمّة للإنسان وهو يعتبر من أهم وسائل النقل لاحتتماله ظروف الطقس الصعبة، لذا فقد حلّ محلّ العجلة وكان وسيلة النقل المعتمدة في الصحراء حتى بدايات القرن العشرين؛ حيث بدئ باستخدام الآليات ذات العجلات ومحركات الاحتراق. وتكمن أهمية الصورة في إبرازها للدور الذي لعبته قوافل الإبل في تجارة المسلمين في العصور الوسطى.

(Bass et al., 2009; Carboni and Whitehouse, 2001; Curtis and Simpson, 2010; von Folsach, 2001; Kröger, 1995). M.W.





جزء من بلاطة فسيفسائية أرضية

العراق
(سامراء على الأغلب)

القرن التاسع الميلادي

الدولة العباسية

قالب وزجاج فسيفسائي

١٨ × ٣١,٦ سم

GL.513.2009

الزجاج الفسيفسائي هو تقنية صهر شرائح من عيدان الزجاج بالحرارة لصنع شكل واحد، والذي هو صفيحة مسطحة من الزجاج. يعتبر استمرار تصنيع الزجاج الفسيفسائي في الفترة الوسطى من الحكم الإسلامي أمرًا غريبًا: نظرًا لما يتطلبه إنتاج كميات كبيرة منه من صعوبات ووفرة في أعداد العمال. قبل البدء باستخدام الزجاج المنفوخ في القرن الأول الميلادي، استخدم الزجاجون الزجاج الفسيفسائي لصنع المجوهرات والأثاث وتكفيت الجدران والأواني. لكن سرعان ما بدأ إنتاج الزجاج الفسيفسائي بالتراجع عند بروز إمكانية صنع أشكال متنوعة من الزجاج بواسطة النفخ، فندرت رؤيته اعتبارًا من أواخر القرن الرابع الميلادي. لكن استمر الناس في استخدام الزجاج التزييني المصنوع بتقنيات أخرى بديلة، الأمر الذي تشهد عليه مئات القطع الخزفية الزجاجية والعروض الكبيرة للوحات الجدارية التي تعود إلى الفترة البيزنطية والتي عُثر

عليها في قيسارية.

وفي القرن التاسع الميلادي بُعث الزجاج الفسيفسائي من جديد؛ حيث تم استخدامه في تزيين القصور. عند اكتشاف قصر الجوسق الخاقاني، الذي بناه الخليفة المعتصم في سامراء ما بين عامي ٨٣٦-٨٤٢ م، عُثر على أجزاء وبلاطات جدارية مصنوعة من الزجاج الفسيفسائي. وخلافًا للبلاطات المكتشفة الرقيقة الأخرى التي استخدم الملاط في تثبيتها على الجدران، فإنه من المعتقد أن هذه البلاطة قد صُنعت خصيصًا لتثبت على الأرض، تبرهن على ذلك غلظتها وبطانة الزجاج الغنية المضافة إليها. تعطي البطانة الزجاجية التي تغطي القاعدة الحجرية انعكاسًا ضوئيًا ذا تأثير مذهل.

يعتقد أن هذه البلاطة هي جزء من تشكيل أوسع وليست مجرد قطعة تزيين صغيرة منفردة. ونظرًا لإمكانية تدوير الزجاج واستخدامه لأكثر من مرة، كان الناس يبحثون عن



سليمان قد أمر بتركيب أرضيات زجاجية توحى بوجود الماء. عندما طلب الملك من بلقيس الاقتراب من المكان، حسبت الملكة أن الأرضية الزجاجية بركة ماء فرفعت دون تفكير طرف ثوبها كي لا يبتل عند اجتياز البركة المزعومة. ورغم أن حيلة سليمان أفلحت في إثبات أنه لم يكن لبلقيس قدم حمار، إلا أنه يُقال إن شعرًا كثيفًا كان يغطي ساقها فعليًا، مع أنَّهما لم تكونا كساقى الماعز لحسن الحظ. ووفقًا للقصص الشعبية فقد حلّ مزيل الشعر المشكلة وتزوج الملك من الملكة.

(Carboni and Whitehouse, 2001; Al-Kisa'i, 1978; Pritchard, 1974; Wightman, February-May 1990). M.W.

قطعه الكبيرة في القصور المهجورة ويصهرونها لاستخدامها من جديد، مما يجعل من هذه القطعة مثالاً استثنائيًا ومهمًا. تُعدّ الأرضية الزجاجية جزءًا لا يتجزأ من قصة بلقيس ملكة سبأ حين قامت بزيارة الملك سليمان. والتي توجد تفاصيلها في كتاب «قصص الأنبياء» الذي يعود إلى القرن الحادي عشر الميلادي، وملخص القصة هو:

«رغب الملك سليمان أن يتخذ بلقيس زوجة له، لكن هذا الارتباط أخاف الجن الذين اعتبروا أن زواجًا كهذا من شأنه أن يثمر أبناءً قادرين على استعباد الجن للأبد. فأشاعت الشياطين أن بلقيس هي واحدة من بنات الجن وأن لها قدم حمار، وأن شعرًا كشعر الماعز يغطي ساقها. داخل قصره كان







جزء نسيجي من كفن القديس إيلعازر

إسبانيا

حوالي ١٠٠٧ م

الدولة الأموية

حرير التافقة على خلفية من
الجلد

٧ × ٧,٥ سم

TE.150.2007

يأتي هذا الجزء من قطعة نسيج حريرية مطرزة، يُعتقد أنها قدّمت هدية من هشام الثاني خليفة قرطبة إلى وزيره عبد الملك حوالي عام ١٠٠٧ م، وهي تعرف باسم «كفن القديس إيلعازر».

يتألف العنصر التصميمي الكامل للنسيج، الذي أخذ منه هذا الجزء، من حزم تتعاقب فيها أشكال أبي الهول مع صائدي صقور يمتطون أحصنتهم ونسور بأجنحة مفتوحة موضوعة ضمن دوائر على شكل إطارات خززية أو ما يطلق عليه باللاتينية اسم «باليا روتاتا». تتناوب هذه الحلقات النمطية، التي أثبتت البراهين أن جذورها جاءت من بغداد في القرن الثامن الميلادي، مع رصائع نجمية أصغر منها حجماً، وفيها نسور تطبق بمخالبها على أرانب برية.

الجزء الظاهر هنا يمثل إحدى هذه الرصائع الصغيرة، حيث ينتمي هذا النوع من التصاميم لتقليد فني شاع استخدامه في منطقة الشرق الأوسط، يصور حياة القصور. وقد انطلقت صور المطارادات الأميرية - مثل الصيد بالصقور - من إيران في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام، وزاد انتشارها مع انتشار الإسلام وأصبحت أسلوباً فنياً عالمياً نجح في اجتياز الحدود بطريقة فاقت انتشار فن تصوير الأيقونات الدينية.

وقد توزعت عدة أجزاء من النسيج الأصلي على مجموعات

متعددة، لكن القطعة الأساسية منه توجد في متحف الأقمشة والفنون التزيينية في ليون في فرنسا. ومثلها مثل غيرها من القطع المهمة التي أتت من العالم الإسلامي الغربي فقد نُقلت القطع الحريرية الأندلسية إلى أوروبا الغربية وخُزنت كأثار مسيحية مقدسة. إن رعاية وملكية هذه القطع الفاخرة كانت دليلاً على السلطة في أوروبا خلال العصور الوسطى ويُعتقد أن هذه القطعة المنسوجة كانت جزءاً من مجموعة الذخائر الدينية التابعة لمزار القديس المسيحي إيلعازر.

ورغم الاعتقاد بأن المطرزين المهرة من أهالي ألمرية هم من أبدع صنع هذه القطعة المنسوجة، إلا أن مدن قرطبة ومالقة وإشبيلية وأليكانتي كلها اشتهرت بورشها للنسيج أيضاً.

أمكن تأريخ هذه القطعة المنسوجة بسبب وجود نقش كتابي على حزام أحد صائدي الصقور الموجود داخل إحدى حلقات النسيج الكبيرة. الكلمة المكتوبة هي «المظفر» وهو لقب كان يُطلق على عبد الملك. وقد مُنح هذا اللقب بعد نصر عسكري مؤزر على جيوش التآلف المسيحي بقيادة الكونت القشتالي سانشو غارسيا عام ١٠٠٧ م.

(Burns, 2004; L'Institut du Monde Arabe, 2000-2001). J.M. and K.C.





عارضضة منحوتة من خشب
الشربين من جامع قرطبة
الكبير

إسبانيا (قرطبة)

النصف الثاني من القرن

العاشر الميلادي

الدولة الأموية

خشب الشربين المنحوت والمطلي

١٥ × ٢١ × ٥٦١ سم

١٥ × ٢٢ × ٥٦٥ سم

WW.135.2009

WW.136.2009

WW.137.2009

WW.138.2009

WW.139.2009

وجدت هذه المجموعة من العوارض في جامع قرطبة الكبير في إسبانيا (انظر يساراً) الذي يُعتبر أهم أثر إسلامي في الغرب. نحتت كل عارضة بطريقة النحت البارز على مستويين يغطيان السطح الكامل للجوانب الثلاثة الظاهرة، كما زُينت بعض العوارض بحزم منحوتة ومتشابكة وزُين بعضها الآخر بحزم تحوي رسوماً وعناصر طبيعية كالأغصان المتشابكة وأكواز الصنوبر وبراعم الورد. وقد كانت هذه العوارض تُطلى بالألوان، ولا تزال بعض الآثار اللونية المتعددة تبدو ظاهرة للعيان على سطحها. ويبدو أن العارضة الواحدة كانت تمتد على طول الممر، وتفصل بين الواحدة والأخرى مسافة تقرب من ٧٥ سم من كل جانب.

ومن النادر العثور على عناصر معمارية خشبية أصلية محفوظة بشكل جيد تعود إلى تلك الفترة المبكرة. والسبب يعود إلى تأثير الخشب بالنار وعوامل الزمن إضافةً إلى رغبة الناس

في إعادة استخدامه لأغراض مختلفة.

نشأت إسبانيا الإسلامية، أو ما يطلق عليها بلاد الأندلس، بعد توحيد جيوش العرب والبربر تحت حماية الخلافة الإسلامية، حيث حطّت رحالها في إسبانيا في ١٩ يوليو ٧١١م (١٨ رمضان ٩٢هـ). وقد حكمت مناطقها حكومة إقليمية تأسست باسم الخلافة الأموية في دمشق.

وعندما أطاح العباسيون بالأمويين عام ١٣٣هـ (٧٥٠م)، فرّ آخر أفراد السلالة الحاكمة إلى شبه الجزيرة الأيبيرية حيث تولى حكم الأندلس باسم عبد الرحمن الأول.

تمت أعمال البناء في جامع قرطبة الكبير على عدة مراحل واستمرت من ١٦٩هـ (٧٨٥/٧٨٦م) حتى ٣٣٧هـ (٩٨٨/٩٨٧م) برعاية مجموعة من الأمراء والخلفاء الذين تعاقبوا على بناء الجامع.

وتفترض بعض المصادر أن فاتحي قرطبة اتفقوا على





مشاركة العبادة مع السكان المحليين المسيحيين في كنيسة سانت فنسنت التي كانت أكبر كنيسة في المدينة، محولين نصف الكنيسة إلى مسجد. وتتابع المصادر القول إنه بعد إعلان عبد الرحمن الأول قرطبة عاصمة له، قام بشراء النصف الثاني من البناء وبدأ ببناء الجامع الكبير. يقول بعض المفكرين إن هذه القصة ملفقة ومرتبطة بالعلاقات بين السكان الأصليين وحكامهم المسلمين، لكن من الجائز أيضاً أنه تم اللجوء إلى هذا الحل نظراً لقلّة أماكن الصلاة إضافة إلى تطبيق سياسة التوفيق بين الأديان والمعتقدات التي اتبعتها كل من الإنجلييين والحكام المسلمين.

بعد التوسعات والتغييرات المهمة التي أجريت على مسجد

عبد الرحمن، تمت إضافة ١١ ممراً و١٢ فسحة إضافية، قام ببنائها الأمراء والخلفاء الذين تولوا الحكم من بعده وهم عبد الرحمن الثاني والثالث والخليفة الحكم الثاني الذي يُقال إن أول مرسوم أصدره بعد توليه الخلافة عام ٣٥١هـ (٩٦٢م) كان توسيع الجامع الكبير ليستوعب أعداد المسلمين المتزايدة. وقد أضيفت قاعة ذات أعمدة لها نفس حجم القاعة الأساسية وزينت رؤوس الأعمدة بتيجان رائعة ودُعم السقف بعوارض مصنوعة من خشب الشربين الذي تم استيراده من شمال إفريقيا بأثمان باهظة نظراً لعدم توفره في المنطقة.

(Dodds, 1992; Fletcher, 1992; Khoury, 1996). J.M.





بوق صيد

صقلية أو جنوب إيطاليا

القرن الثاني عشر الميلادي

الفترة النورماندية (على الأغلب)

عاج منحوت من ناب فيل مع مسامير نحاسية

٥١,٢ سم

IV.11.1998

يحتوي بوق الصيد هذا، والذي عُثر عليه في صقلية أو جنوب إيطاليا في القرن الثاني عشر الميلادي، على شريطين من النحت. يحمل الشريط الأول نقشًا كتابيًا عربيًا واضحًا كُتب بالخط الكوفي مما يدفع إلى التفكير بأن القطعة قد صنعت في منطقة ساد فيها النفوذ الثقافي الإسلامي مثل صقلية النورماندية التي شاع فيها استخدام اللغة العربية. وهو واحد من أبواق الصيد النادرة التي تحمل كتابة عربية.

يعتبر هذا البوق المصنوع من عاج الفيل والمستخدم في رحلات الصيد، من القطع المرتبطة بالحضارة والثقافة الأوروبية وهو يرتبط خصوصًا بالقصيدة الفرنسية الملحمية أغنية رولاند «شانسون دو رولان»، التي يُجرح بطلها رولاند جرحًا قاتلًا خلال معركة رونسيو فيستخدم أنفاسه الأخيرة للنفخ في بوقه. ولكن قوة النفخ تتسبب في تصدّع البوق قبل أن يلفظ رولاند أنفاسه. ولابد أن ارتباط الأبواق الثقافية مع أوروبا

كان قويًا إذ تظهر قوائم جرد الكثير من الكنائس الأوروبية وجود أبواق الصيد كجزء من مقتنياتها.

وعلى العكس من ذلك فليس هناك ذكر لأبواق الصيد في المصادر الإسلامية في القرون الوسطى كما لا توجد أبواق صيد ذات منشأ محدد في العالم الإسلامي. لكن يوجد حوالي ٨٠ بوق صيد، منها ما يحمل تزيينات ذات جمالية إسلامية أو أنها صنعت في مناطق متأثرة بالثقافة الإسلامية.

كما أن هناك القليل من الأمثلة التي تظهر فيها أبواق الصيد في الفن الإسلامي مثل العارضة الخشبية الإسبانية الموجودة ضمن مقتنيات متحف الفن الإسلامي والتي يعود تاريخها إلى القرن الحادي عشر الميلادي، والتي تظهر أشكالًا بشرية وحيوانية ضمن مشهد للصيد يضم صيادًا ينفخ في بوق. (انظر صورة العارضة الخشبية ص ٢٤-٢٥).

وبحكم وظيفتها الرئيسية كأداة تستخدم في رحلات



صقر يجثم على يده اليسرى. كما يُعد مشهد الأسدين اللذين يهاجمان ثوراً من العناصر الفنية الشائعة في الفن الإسلامي. هناك، على سبيل المثال، العارضة الخشبية الإسبانية التي تعود إلى القرن الحادي عشر وتحوي رسماً مشابهاً.

ربما كان لهذا البوق في وقت من الأوقات حزامان من السبائك النحاسية، حزام تحت كل شريط من النقوش كما تدل الآثار الباقية عليه. وربما تكون الحزمتان المعدنيتان هما مكان تثبيت طوق تعليق البوق وقد تكونا أضيفتا إليه لاحقاً.

(Shalem, 2004; Rosser-Owen, 2004). F.H. and S.R.

الصيد فغالبا ما رافقت الأبواق المشاهد التصويرية المرتبطة بالصيد مثل الحيوانات أو الصيادين والمحاربين في بعض الحالات.

تصور المشاهد البشرية على الشريط التزييني العلوي المحفور صيادين أو محاربين، يمتطي العديد منهم الأحصنة وهم مشغولون بممارسة رياضات متعددة أو ربما وهم يخوضون معركة. وقد كانت هذه المشاهد شائعة على نطاق واسع في الفن الإسلامي. تشمل هذه الصور شخصاً يحمل سيفاً ودرعاً وآخر يضع تاجاً على رأسه مع قوس وسهم، وفارساً يحمل حربة. كما تحوي صورة شخص يلبس رداءً إسلامياً ويمتطي حصاناً مع



عارضة خشبية منحوتة

إسبانيا

القرن الحادي عشر الميلادي

الدولة الأموية

خشب منحوت ومطلبي، أصباغ
على جص

١٤٤ × ٣٨,٥ × ٣٤,٥ سم

WW.141.2008

نحتت هذه العارضة من قطعة خشب واحدة، وقد وجدت في إسبانيا في القرن الحادي عشر الميلادي وتعود إمّا لأواخر الفترة الأموية أو الفترة التي تلتها مباشرة والتي يُطلق عليها اسم فترة «ملوك الطوائف» وهي مرحلة تعاقب فيها على الحكم العديد من الملوك الذين حكموا لفترات قصيرة.

ورغم نجاة الكثير من العوارض الخشبية في الأندلس من هذه الفترة، إلا أن هذه العارضة مختلفة عن الأخريات من حيث طريقة التزيين. فبدلاً من العناصر النباتية التجريدية أو النقوش الكتابية التي استخدمت في العوارض الأخرى، زُينت هذه العارضة بالأشكال البشرية والحيوانية التي كانت شائعة في تزيين أنواع أخرى من القطع الفنية مثل قطع العاج المحفور التي تعود إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين والتي عُثِر عليها في منطقة البحر الأبيض المتوسط.

تعرّضت هذه القطعة في الماضي لخطر الحشرات الداهم التي هاجمت جزءها الخلفي. ومن حسن الحظ أنها ظلت متماسكة ونجحت في التغلب على عوامل الزمن، وخصوصاً الجزء المنحوت منها.

تصور التزيينات الحيّة أشكالاً مرتبطة بعناصر الصيد وتشمل: صياداً ينفخ في بوق، وهو نوع من الأبواق العاجية المستخدمة في رحلات الصيد، وغزالاً يجري، وصياداً يحمل حربة، وكلب صيد يهاجم خنزيراً برياً عند قدميه، وأسداً يهاجم ظهر ثور (الصورة على الصفحة المقابلة) وصياداً آخر مع كلب صيده. معظم الأشكال موجودة داخل قوس ناتئ. تلعب الزخارف النباتية دوراً مهماً في التصميم؛ فهي تلتف حول الأشخاص والحيوانات وتمتد إلى المناطق الخارجية من الأقواس الناتئة.

أما الشخص الأول الموجود على يسار الصياد فله أهمية خاصة، فبالإضافة إلى خصل شعره الملتفة السوداء والخطوط القاتمة التي تحدد وجهه ووجنته الحمراء، يبدو هذا الشخص وهو يمدّ إحدى يديه تحت ذراعه الأخرى ويظهر ثوبه القصير كما تظهر أصابعه المحددة بالطلاء القاتم. وأهم ما تبرزه الصورة هو بوق الصيد الذي يحمله باليد الأخرى والذي يعتبر أداة أوروبية صرفة.

إن وجود البوق في نقوش العارضة هو ما يميّز هذه



الخبايا السميكة للجزء المحفور الذي يشكل خلفية العارضة. يبدو هذان اللونان محددان بوضوح، فلقد استخدم اللون الأحمر في الخلفية داخل كل قوس أما اللون الأزرق فقد استخدم على الخلفية الخارجية خارج الإطار المعماري.

وقد تلاشى الكثير من ألوان العارضة وتحولت إلى اللون البني الباهت بفعل عوامل الزمن والطقس. لكن الفحوصات المخبرية أظهرت وجود ألوان أخرى مثل البني المائل للأحمر الذي استخدم لتلوين الحيوانات والخلفيات المملوءة التي تناثرت فيها أوراق الشجر. كما استخدم الأخضر بشكل رئيس لتلوين التفاصيل النباتية، والأسود والأبيض لتحديد حواف الأجزاء النباتية والأقواس والأشكال البشرية والحيوانية مثل الشعر وملامح الوجه.

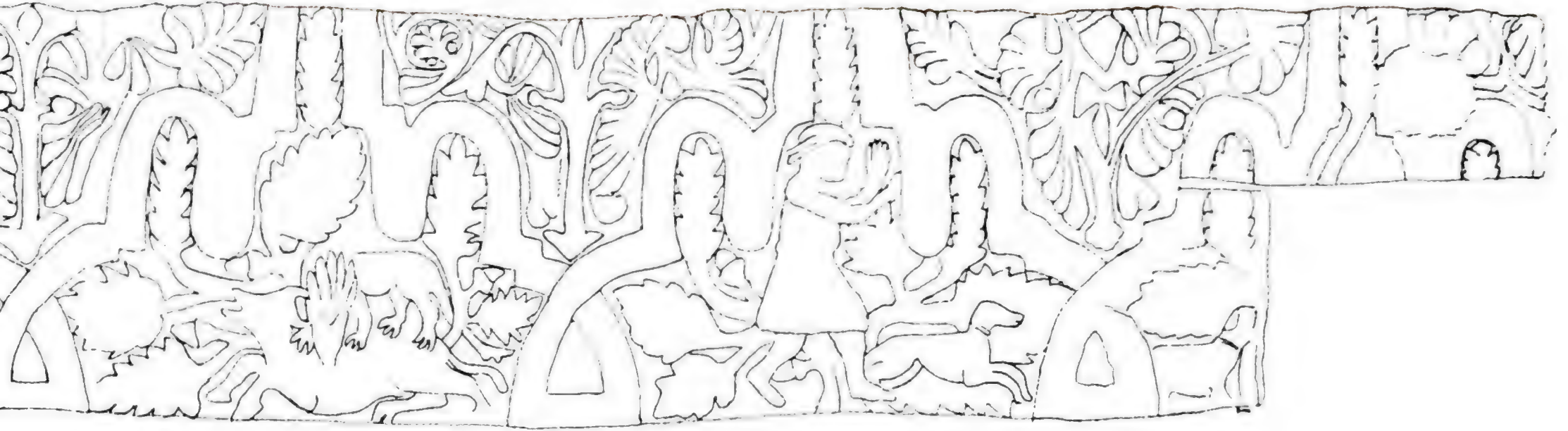
ومن المثير للاهتمام وجود آثار ذهبية على الأقواس (ظهرت تحت التكبير الشديد).

(Shalem, 2004; Rosser-Owen, 2004; Christie's, 2008). S.R. and F.H.

القطعة الفريدة، إذ إن أبواق الصيد ظهرت في عدد قليل فقط من القطع الإسلامية. وعلى العكس من ذلك فإن الكثير من أبواق الصيد ظهر في الفن الأوروبي سواء كان دينياً أم علمانياً. الأمثلة القليلة الموجودة تشمل صوراً على طبق فضي مذهب عُثر عليه في وسط آسيا ويعود للقرنين التاسع أو العاشر الميلادي. وصندوقاً من العاج على الطراز التصويري الفاطمي يعود للقرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين ويمثل رجلاً معممًا ينفخ بما يعتقد أنه بوق صيد، وشمعداناً برونزياً يعود للقرن الثالث عشر.

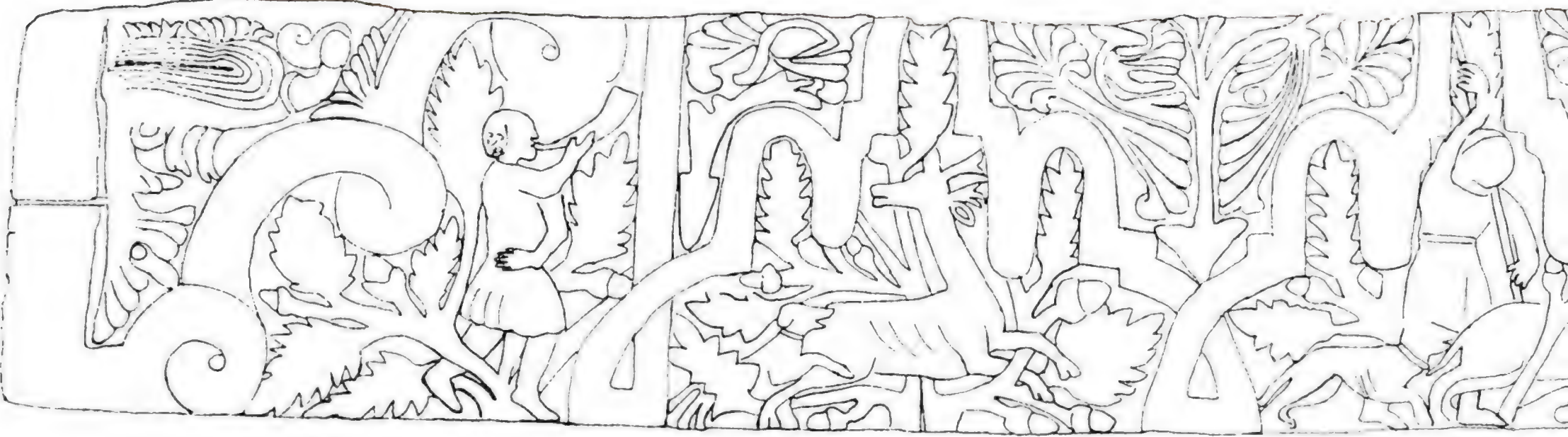
وقد أظهرت عمليات الترميم الدقيقة بعض التفاصيل المهمة على الجزء المحفور من العارضة. تدل بقايا الطلاء على أن التزيينات المحفورة غُطيت بالجص ثم طليت بالتيمبرا. وفي بعض الحالات تم تنفيذ التفاصيل النحتية على الجص بدلاً من نحتها على الخشب كما تدل الرصائع البنية المستديرة الموجودة على الأقواس.

توجد بقايا لأصباغ زرقاء وحمراء لا تزال مرئية في



ومخالب أسد يقفز على ظهر ثور. يظهر الرسم أيضًا التوظيف المنظوري المعقد الذي استخدم ضمن حيّز محدود. يبدو هذا واضحًا في الطريقة التي تمت فيها إضافة أوراق الشجر أمام

يكشف الرسم تفاصيل العارضة التي تصعب رؤيتها على القطعة نفسها. تشمل هذه التفاصيل: قرون غزال يجري وصيادًا يغرس حربة في حيوان تحته، والذي يبدو وكأنه خنزير بري، وذيل



الناثئة. يبدو هذا الشكل وكأنه يصوّر أوراق وثمار شجرة البلوط، وربما كان الغرض منه تمثيل غابة بلوط أوروبية.

الحيوانات والأشخاص وورائهم. أما التصميم المورق الموجود خارج السياق المعماري فيبدو أكثر دقة ونمطية خصوصًا إذا ما قورن بأوراق الشجر الأكثر طبيعية الموجود ضمن الأقواس



إبريق

العراق على الأغلب (الموصل)

بتاريخ ٦٣٧هـ

(١٢٣٩-١٢٤٠م)

الدولة الزنكية أو الإلخانية

برونز محفور ومكفّت بالفضة
والذهب

الارتفاع ٣٠,٧ سم

MW.600.2010

على إبراز التصميم والألوان. وقد كانت هذه المعادن تُنبت على الأنية بواسطة طرقها داخل تجاويف سطحية قليلة العمق ممّا كان يسهّل عملية نزعها أو سقوطها بمرور الوقت لكي يُعاد استخدامها لاحقاً. يبدو هذا الأمر واضحاً في هذه القطع الثلاث التي كانت في الماضي مثقلةً بالتكفيت المعدني، لكن ما بقي منها اليوم هو تلك التصميم المنقوشة الرائعة مع بقايا طفيفة من التكفيت الفضي والذهبي والنحاسي التي تجعل من العسير رؤية هذه التصميم بوضوح. تظهر الرسوم المنقولة عن الإبريق والشمعدان والسلطانية الموجودة على الصفحة ١١٧ بعض تفاصيل التصميم الأصلي.

أما مهد هذه التقنية الفنية فقد كان مدينة الموصل، شمال العراق، التي انطلق منها هذا النوع من المشغولات إلى الغرب، وقد كان لهذا النمط الفني الفريد تأثير ملموس على المشغولات الفنية التي صُنعت بتكليف من حكام الدول الأيوبية

اعتبرت القطع الفنية المكفّفة بالنحاس والبرونز، والتي صُنعت في الدولة الإسلامية ما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر الميلادي، من أكثر القطع أناقةً وترفاً حيث أقبل الحكام والأثرياء على اقتنائها. من المرجح أن يكون الإبريق قد صنع في العراق والشمعدان في سوريا والسلطانية في إيران. ورغم اختلاف المنشأ إلا أنها كلها تتمتع بمستوى عالٍ جداً من الحرفية وبراعة التصنيع ومراعاة التفاصيل الدقيقة. تحوي القطع الثلاث نقوشاً لابتهاالات دينية كما أن الإبريق يحمل أيضاً توقيع صانعه مع تاريخ الصنع.

يمكن للتصاميم المطبقة على المشغولات المعدنية أن تكون غاية في التعقيد، لذا فقد استخدمت معادن الفضة والذهب والنحاس كمواضع مكفّفة لتعزيز وإيضاح التصميم من خلال التباينات اللونية للبرونز الأصفر أو للقاعدة النحاسية. ولطالما استخدم نوع من المعجون الأسود ليشكّل خلفية تساعد





شمعدان

سوريا على الأغلب

القرن الثالث عشر الميلادي

أواخر حكم الدولة الأيوبية أو

أوائل حكم الدولة المملوكية

نحاس أصفر محفور ومكفّت

بالفضة والنحاس الأحمر

الارتفاع ٣٨,٥ سم،

القطر ٣٤,٥ سم

MW.241.2004

الحرفيون الموصليون في صناعة الأواني المكفّنة بتكليف من الأيوبيين. ورغم محاولاتهم للمحافظة على أسلوبهم الموصلية إلا أن بعض تأثيرات الجهة التي كلفت بالعمل بدت في النقوش الكتابية في هذه الفترة (انظر الملحق ص ١١٦-١١٧). من المرجّح أن يكون هذا الشمعدان قد صنّع في أواخر الفترة الأيوبية أو أوائل الفترة المملوكية ويحوي ثلاثة إهداءات كتابية منقوشة موجهة إلى مالك القطعة المجهول حيث كُتب أحدها بخط النسخ والاثنين الآخرين بالخط الكوفي. تظهر الحرفية العالية للصانع من خلال التصوير الفردي لكل شخص على حدة، ببراعة فنية مميزة. أهمّ سمات الشمعدان إفريز مؤلف من تسعة فرسان يمتطون أحصنتهم ويحيطون بهيكل القطعة. يمثّل الفرسان محاربين مسلمين ومسيحيين أثناء معركة لهم تجلّى فيها تنوّع الدروع والعتاد والقبعات والتفاصيل المعقّدة للسروج، وتصوير الحركة المتمثلة في الرايات المرفرفة.

والمملوكية والإلخانية في المنطقة، والتي شملت سوريا ومصر والعراق وإيران. كان هذا الإبريق الموصلية الطراز الموقّع من قبل حسين الحكيم بن مسعود الموصلية، مثقلاً بالتطعيمات المعدنية كما حفرت عليه تصاميم متنوعة ومعقّدة منها صف من الأشكال البشرية والحيوانية والابتهالات المكتوبة بخط الكوفي والنسخ. أما أهم ما يميّز هذا الإبريق فهو وجود سلسلة مؤلفة من أربع رسائع كبيرة تحوي كل واحدة منها مشهداً ملكياً. تحوي الرسائع الصغرى مشهداً لشخصين في وضعية الجلوس مع تفصيلات في غاية الدقة والروعة. أمّا معظم التكفيت المستخدم في تزيين الإبريق فقد اندثر باستثناء التكفيت الفضي المستخدم في تشكيل الوجوه والأجساد المتوضعة تحت المقبض مباشرة. وقد نُقشت تفاصيل العينين والأنف والفم والشعر بدقة على قطعة من الفضة لا يتجاوز عرضها خمسة ملليمترات. هاجم المنغول الموصل عام ١٢٦١ م، وبعد الغزو بدأ









سلطانية

إيران (بلاد فارس)

القرن الرابع عشر الميلادي

الدولة الإلخانية

نحاس أصفر محفور ومكّفت بالفضة والذهب ومادة سوداء مركبة

الارتفاع ١١,٨ سم

القطر ١٧,٨ سم

MW.156.2000

الصيادين الطويلة والذي لا يزيد سُمكه على ٢٥, ٠ ملم. وقد وضعت مادة سوداء أيضًا على الخلفية لإبراز ألوان المعادن، رغم أن الأجزاء المكفّطة الوحيدة الباقية هي تلك التي تحيط بالحافة. أمّا أغرب ما في هذه السلطانية فهو أنها مزينة كليًا حتى قاعدتها وأجزائها الداخلية. أضف إلى ذلك مستوى الحرفية الرفيع الظاهر في أجزائها الخارجية مما يجعل من هذه السلطانية قطعةً استثنائية فريدة.

(Allan, 2002; David and McBride, 1993; Ward, 1993).
L.M. and S.R.

ضمّت مدينة فارس الإيرانية في القرنين الرابع عشر والخامس عشر مدرسة لإنتاج المشغولات المعدنية. تظهر هذه السلطانية التراكيب التقليدية المفصلة للنمط الفارسي من المشغولات المعدنية الذي تأثر بالتصوير المخطوطي الإلخاني المعقد الذي ساد في تلك الفترة. تحوي السلطانية تفاصيل مشهدة وعناصر بشرية كثيرة تشمل إفريرًا مؤلفًا من أشخاص يسرون في موكب وامرأة تجلس في هودج ومحاربين وصيادين ولاعبي بولو وحيوانات وتصاميم كثيفة من الأرابيسك. أما أرق أجزاء السلطانية فهو التكفيت الذهبي الظاهر في حراب





زجاجية أخرى فقط مشابهة له في العالم، وقد استخدمت في صناعته الطرق التقليدية المعروفة في صناعة الزجاج مما ساعد على التثبت من أصالته. ورغم الجدل الدائر حول عمر هذا الدلو إلا أن تركيب قاعدته المعدنية المميز ومقارنتها بتصاميم المشغولات المعدنية الأخرى، يرجح أن يكون قد صنع في أواسط القرن الرابع عشر الميلادي. كان الدلو يستخدم لغسل الأيدي قبل وبعد الطعام؛ فالنقش الكتابي الموجود عليه هو نفس النقش الذي وُجد على سلطانيات غسل الأيدي النحاسية المستديرة القاعدة. ومن المثير للاهتمام الاعتقاد السابق الذي افترض أن هذه الأواني هي مصابيح وأن الحلقات البارزة الظاهرة فيها هي أماكن تثبيت القطع المعدنية اللازمة لتعليقها في السقف، لكن الكتابة الموجودة على الدلو والأبحاث اللاحقة دحضت هذه النظرية.

وباستثناء تركيب القطعة فإن تزييناتها تعتبر دليلاً كافياً

نظرت أوروبا القرون الوسطى بعين التقدير إلى روعة وجمال الأواني الزجاجية الفاخرة التي وصلتها من البلاد الإسلامية مثل هذه القطعة الغنية بالتزيينات والتي تعتبر فريدة من نوعها بتعدد ألوانها وروعة تنفيذها.

وقد أثبتت اللقى الأثرية، التي وُجدت على شكل قطع كاملة أو مجزأة، انتشار الأواني المطلية بالذهب والمينا حتى إنها وصلت إلى بريطانيا العظمى. يعود سبب احتفاظ القطع بأشكالها الكاملة إلى حرص الكاتدرائيات والمزارات الدينية على تخزينها كذخائر مهمة وكذلك لتناقلها من جيل إلى جيل عن طريق الإرث إلى أن وصلت لتكون جزءاً من مقتنيات الأسر الملكية. وقد قطع هذا الدلو المملوكي المطلّي بالذهب والمينا رحلة طويلة وصل فيها إلى أوروبا وإلى منزل روثشيلد تحديداً قبل أن يقوم متحف الفن الإسلامي في قطر بشرائه.

وهو يعتبر من القطع النادرة نظراً لوجود أربعة دلاء

دلو

مصر أو سوريا

أواسط القرن الرابع عشر

الميلادي

الدولة المملوكية

زجاج مطلّي بالذهب والمينا

الارتفاع ٢٢ سم، القطر ٢٠ سم

GL.516.2009





تحتوي مجموعة المتحف الزجاجية التي تعود للقرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين على العديد من التصميمات المشابهة، تظهر على شكل كلمات تذكارية مكتوبة بالخط العربي وتشبيكات وأفاريز سلفية ولفائف وأسود داخل دوائر وحيوانات ذهبية محددة باللون الأحمر. أما الالتفافات المحاكاة بين الكلمات والتي تنتهي برؤوس حيوانات وأيدٍ، فتشبه تلك الموجودة على دورق الحج الموجود في المتحف البريطاني. وبينما يحمل الدورق نهايتين لهما شكل رؤوس بشرية، مما

على أصولها المملوكية، فالعناصر التصميمية الموجودة على الدلو، مثل طبقات الميناء السمكة والتفاصيل الفنية، تشبه تلك التي توجد على القطع الزجاجية المينائية. كما أن الأرضية المينائية الحمراء التي صنعت باستخدام تقنية الطلاء العجيني السميك هي عرض واضح لبراعة الفنان، وقد لوحظ هذا النوع من الحرفية في عدد قليل فقط من القطع الزجاجية. ومن المفترض أن تكون الخلفية وأطراف النقوش الكتابية مطلية بالذهب، لكن الذهب اندثر بسبب عوامل الزمن وطول الاستخدام.



كلها بمشاهد الصيد المنتشرة على نطاق واسع في الفنون الإسلامية.

(Ribeiro and Hallet, 1999; Schmoranz, 1899; Ward, 1998; Ward, 2003). M.W.

يذكر بقصة شجرة الوقواق التي تتنبأ بالمستقبل، فإنه لا تظهر على الدلو أي صور لقصص سردية معروفة. أما مجموعة الكلاب (تذكر بعض التفسيرات أنها تتأين) والديبة والفهود والحيوانات الخرافية والأيدي البشرية فمن المحتمل أنها ترتبط



مصحف إلخاني

إيران (آمل)

بتاريخ منتصف جمادى الأولى

عام ٦٨٧ هـ (يونيو ١٢٨٨ م)

الدولة الإلخانية

حبر وأصباغ وذهب على ورق

٣٤,٥ سم x ٢٨,٤ سم

MS.710.2010

عشر الميلادي نتيجة للدمار الذي تسبب فيه الغزو المنغولي ونتيجة لسيادة غير المسلمين على مقاليد حكم الإمبراطورية الإلخانية. أما في الربع الأخير من القرن الثالث عشر فقد بدأ المسلمون باسترجاع مراكزهم البارزة في الإمبراطورية الإسلامية مما أدى إلى إحياء صناعة المخطوطات الإسلامية من جديد ومن ضمنها هذا المصحف الذي يعود إلى تلك الفترة.

زُين المخطوط بزخارف تزويقية متنوعة. وتم إبراز كل آية بورود ذهبية محاطة بالنقاط. كما ميّزت كل مجموعة مؤلفة من خمس آيات برصيلة تزويقية على شكل كمثرى وضعت في الهامش بينما ميّزت كل عشر آيات برصيلة تحوي الكلمة العربية «عشر». وقد زُين عنوان السورة وعدد الآيات بتصاميم مختلفة. يظهر العنوان وعدد الآيات أحياناً داخل حزمة تزويقية مع نصف رصيلة أو يظهر مع تصاميم ملتفة. وإضافة

هذه مخطوطة مصحف يعود لبداية الفترة الإلخانية موقع من قبل محمد بن إبراهيم محمود الحدادي (٩) الطبري الآملي. وهو مكتوب بخط المحقق الأسود السميكي ويحوي تراجم فارسية بين السطور. يظهر بيان النسخ دلائل تشير إلى المكان الذي طبع فيه الحدادي المخطوطة في آمل وتاريخ الطباعة وهو جمادى الأولى عام ٦٨٧ هـ (١٢٨٨ م). كما توجد أيضاً ملاحظة توضح أن المصحف مقدم للخانقاه، التي كانت مركزاً روحياً للشيخ أبي العباس القصاب أحد أعظم الصوفيين في خراسان.

ومن وجهة النظر التاريخية فإن التاريخ والمكان يشيران إلى فترة مهمة في التاريخ الإلخاني. ففي الربع الأول من القرن الثالث عشر الميلادي وصل المنغول إلى شرق إيران وعاثوا في المنطقة فساداً. وبحلول عام ١٢٥٨ م بسطوا سيطرتهم على معظم الأراضي الإيرانية والعراقية. ولم ينجُ إلا عدد قليل فقط من المصاحف خلال الربعين الثاني والثالث من القرن الثالث



مصحف من أواخر الفترة المغولية

الهند

حوالي ١٧٥٠-١٧٠٠م

السلالة المغولية

حبر وأصباغ وذهب على ورق قشدي

٣٨ سم x ٢٤,٥ سم

MS.372.2007

يعتبر هذا المصحف الكامل واحداً من أفضل القطع الفنية المعروفة من هذا النوع. يتميز المخطوط بالبذخ والبساطة في آن واحد، ورغم أنه مصنوع من الورق إلا أنه يبدو وكأنه كتب على صفحات من الذهب. والأمر الأكثر أهمية هو النظام الرياضي الذي اتبع في نسخه، فأجزأؤه الثلاثون كتبت على ١٥ صفحة بحيث يظهر كل جزء من أجزائه على كلا جانبي الصفحة، وقسمت كل صفحة إلى أربع لوحات بحيث احتوت كل لوحة على ١٧ سطراً من نص المصحف الأصلي. وقد صنع في الهند ما بين ١٧٥٠-١٧٠٠م من ورق سميك ناعم مصقول قشدي اللون. أما الغلاف فقد صنع من مخمل أحمر بكعب مغربي بني اللون. تحوي الصفحة الأخيرة دعاء ختم القرآن وقد صُفت بشكل معين. أما الكتابة الموجودة على أحد أختام المخطوطة فتقرأ «نواب سيد داراب علي خان بهادر».

وقد زوقت صفحته الأولى التي تحوي سورة الفاتحة بكثافة وغطيت بالذهب. كما توجد ثلاث لوحات صغيرة تقسم النص، وهي مملوءة بالذهب، وتمتلى الزخارف الفرعية

الموجودة في الهامش بالذهب أيضاً. ومن الواضح أن الذهب هو العنصر الرئيس في هذا القرآن كون عناوين السور والتزيينات الهامشية للفائف النباتية والنماذج الورقية كلها رسمت بالذهب. وفي نفس الوقت يبدو أن الفنان كان حريصاً على المحافظة على البساطة، فعلى عكس اللوحات الذهبية الثلاث فإن هناك لوحتين صغيرتين مكتوبتين بخط المحقق باللون الأحمر على خلفية بسيطة فارغة. وقد استخدم اللون الأحمر بخط رفيع في النص فقط لتحديد علامات التجويد وللتببيه إلى بعض الأطر. ويبدو أن الهدف من استخدام اللون الأحمر هو التركيز على جلاله القرآن الذي ينقل «كلمة الله».

يركز المخطوط على مدى التزام الفنان المسلم بخلق البساطة التي تخفي وراءها نظاماً دقيقاً، ويعطي مثلاً على عظمة الخالق عز وجل. لذا يمكن النظر إلى هذا المخطوط على أنه تعبير عن إيمان الفنان العميق وتمسكه بتعاليم الإسلام.

(Safwat, 2000). S.K.

دُعَا خُلُقِ الْقُرْآنِ

سُبْحَانَ رَبِّيَ الْعَلِيِّ الْأَعْلَى

الْوَهَّابِ الْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى نِعَمَتِهِ

الْقُرْآنِ وَالْإِيمَانِ وَالْعُرْفَانِ وَالْإِحْسَانِ

اللَّهُمَّ صَلِّ وَسَلِّمْ عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ وَصَحْبِهِ

اجْمَعِينَ اللَّهُمَّ احْمِنِي بِالْقُرْآنِ واجعله لي إماماً ونوراً

وهدى ورحمةً اللَّهُمَّ كَرِّمْنِي مِنْهُ مَا نَسِيتُ وَعَلِّمْنِي مِنْهُ مَا

جَهِلْتُ وَارْزُقْنِي نِلاؤَهُ أَنَاءَ اللَّيْلِ وَأَطْرَافِ النَّهَارِ واجعله حجة

لِي يَا رَبَّ الْعَالَمِينَ اللَّهُمَّ انْفَعْنِي وَارْفَعْنِي بِالْقُرْآنِ الْعَظِيمِ وَاهْدِنِي

بِالآيَاتِ وَالذِّكْرِ الْحَكِيمِ وَتُبْ عَلَيَّ إِنَّكَ أَنْتَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ اللَّهُمَّ

اجْعَلِ الْقُرْآنَ لَنَا فِي الدُّنْيَا قُرْبَانًا وَفِي سَكَرَاتِ الْمَوْتِ يَسِيرًا وَفِي الْقَبْرِ مُوَسِّئًا

وَفِي الْعَرْصَاتِ شَفِيعًا وَعَلَى الصِّرَاطِ نُورًا وَمِنَ النَّارِ سِتْرًا وَحِجَابًا وَفِي الْجَنَّةِ

رَفِيقًا وَعَلَى الْخَيْرَاتِ دَلِيلًا اللَّهُمَّ ارْزُقْنَا بِبَرَكَةِ الْقُرْآنِ الْعَظِيمِ خَيْرَ الدَّارَيْنِ

وَاصْرِفْ عَنَّا بِبَرَكَةِ الْقُرْآنِ الْعَظِيمِ شَرَّ الدَّارَيْنِ اللَّهُمَّ اغْفِرْ لَنَا وَلِوَالِدَيْنَا وَلِمَنْ آخَنَا

وَلِإِسْنَادِنَا وَلَا وَلَدِنَا وَلَا إِخْفَادِنَا وَلَا إِخْوَانِنَا وَلَا إِخْوَانِنَا وَلَا إِقْرَبِينََا وَلَا

لِعَشَائِرِنَا وَلَا أَصْحَابِنَا وَلَا أَحْبَابِنَا وَلِمَنْ لَهُ حَقُّ عَلَيْنَا وَلِمَنْ سَأَلَنَا الدُّعَاءَ

وَلِجَمِيعِ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَالْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ بِرَحْمَتِكَ يَا أَرْحَمَ

الرَّاحِمِينَ رَبَّنَا إِنَّا فِي الدُّنْيَا حَسَنَةٌ وَفِي الْآخِرَةِ حَسَنَةٌ وَقِنَا

عَذَابَ النَّارِ اللَّهُمَّ رَبَّنَا أَنْزِلْ عَلَيْنَا مَائِدَةً مِنَ السَّمَاءِ تَكُونُ

لَنَا عَيْدًا لِأَوَّلِنَا وَآخِرِنَا وَآيَةً مِنْكَ وَارْزُقْنَا وَ

أَنْتَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ

عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ

وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا سُبْحَانَ

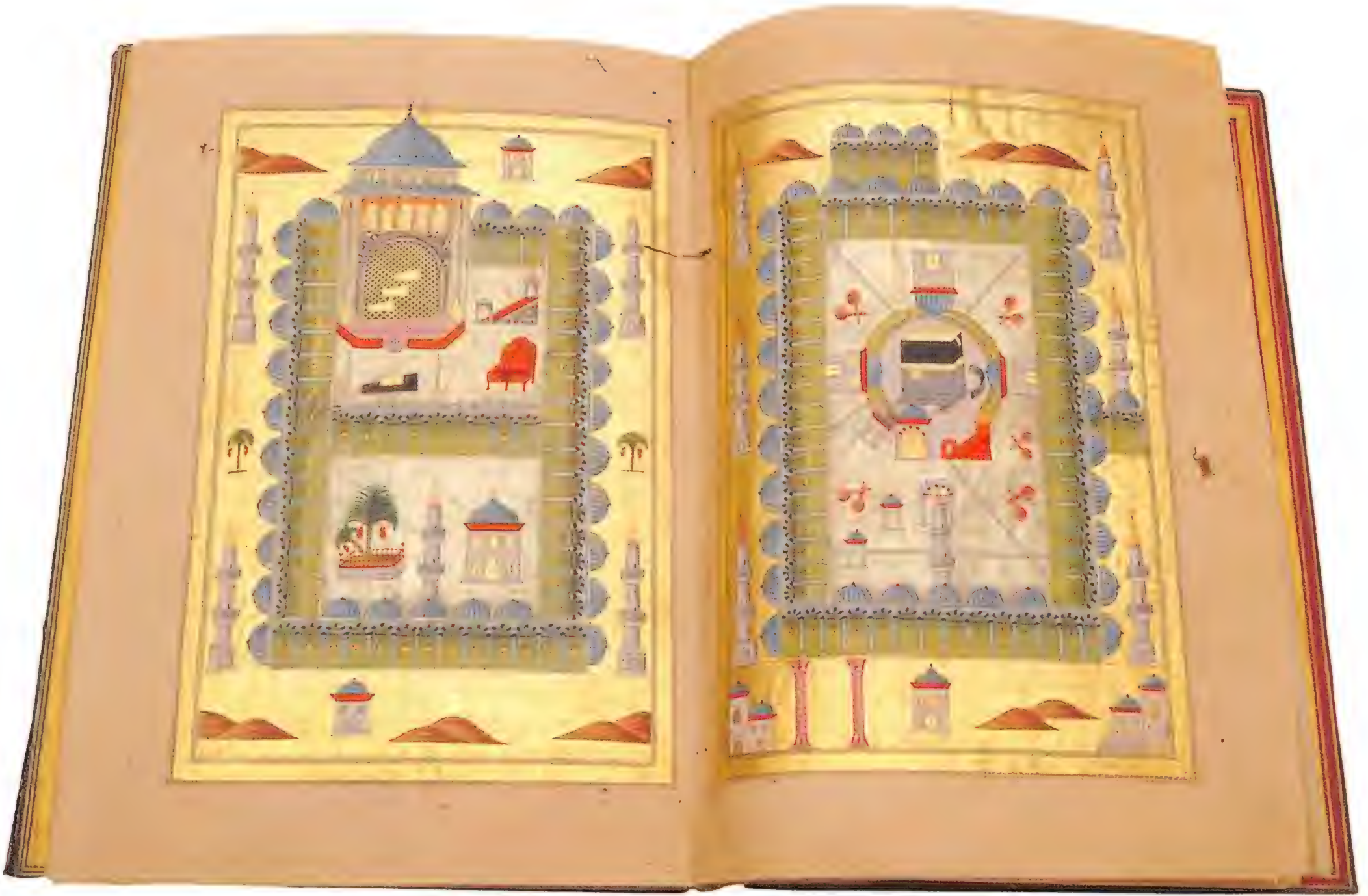
رَبِّكَ رَبِّ الْعِزَّةِ عَمَّا

يَصِفُونَ وَسَلَامٌ

عَلَى الْمُرْسَلِينَ وَالْحَمْدُ

لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ

أَمِينَ



الشاذلية؛ وهي إحدى الطرق الصوفية، واستقر في آسفي حيث زاد عدد أتباعه بشكل سريع ظلماً منهم بأنه المهدي المنتظر. وقد طرده حاكم آسفي أو قتله.

يتألف كتاب الصلوات من ١٠٧ صفحات من الورق القشدي الرقيق المصقول ومغلف على الطراز المعاصر. ومن الملاحظ أنه صنع بالطريقة التقليدية لصنع المصاحف مع صفحات مزوقة، وزين بنماذج زخرفية ورسوم نباتية ذهبية اللون. فيه عشر ترويسات كل واحدة منها مزينة بشكل مختلف. وقد وُقع بيان النسخ من قبل كل من الخطاط والفنان الذي زينّه. الخطاط هو محمد أمين الذي كان مدرساً وموظفاً في الديوان السلطاني (ديوان همايون). أما الفنان فهو محمد نوري وقد كان معروفاً بعمله مع خطاطين آخرين.

في هذا المخطوط توجد صورة مزدوجة للكعبة والروضة (مكة والمدينة). وقد وضعت مباشرة بعد نص يقول:

هذه نسخة استثنائية من كتاب «دلائل الخيرات» يظهر فيها فن الخط والتزويق الرفيع، وقد صنع في اسطنبول بتاريخ ١٢١٦ هـ (١٨٠١ م).

دلائل الخيرات واحد من أكثر كتب الصلاة انتشاراً في العالم الإسلامي. ففيه ابتهالات طويلة وأدعية للنبي محمد (صلى الله عليه وسلم). وغالباً ما تضم مخطوطات دلائل الخيرات رسمين يصوران إما عناصر مسجد الرسول الكريم في المدينة المنورة وإما مناظر لكل من جامع مكة الكبير ومسجد الرسول في المدينة. أصل المخطوط من الغرب الإسلامي حيث كتبه الناشط الصوفي المغربي أبو عبد الله محمد بن سليمان الجزولي، الذي قتل عام ٨٧٠ هـ (١٤٦٥ م). ويقال إنه أقام في مكة والمدينة عدة سنوات. ولدى عودته إلى المغرب درس في مكتبة القرويين في فاس وألف كتاب الصلوات الذي ذاعت شهرته في أرجاء العالم الإسلامي. وأخيراً اتبع الطريقة

دلائل الخيرات

لأبي عبد الله محمد بن
سليمان الجزولي

تركيا (اسطنبول)

بتاريخ ١٢١٦ هـ (١٨٠١ م)

الدولة العثمانية

حبر وأصباغ وذهب على ورق
قشدي

٢٣،٣ سم × ١٦ سم

MS.427.2007



العثمانية الأخرى من كتاب دلائل الخيرات، فالرسم لم يوضع من منظور ثلاثة أرباع عين الطائر، بل اتبع تقليدًا قديمًا يظهر المواقع وكأنها تُرى من الأعلى مباشرة.

(Witkam, 2007; Safwat, 2000). S.K.

«وهذه صفة الروضة المباركة التي دفن فيها رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وصاحباؤه أبو بكر وعمر، رضي الله عنهما».

يشير النص أيضًا إلى قبر رابع، يفترض أنه قبر السيد المسيح. صور مكة والمدينة تختلف عن تلك الموجودة في النسخ



شام ابرقین

ستونهای طرف صودی و پنج عدد

تاج



تاج ابرقین



شام ابرقین



ستونهای

ستونهای رین سفید

شام السامی



دو آینه لاله



شام ابرقین



شام ابرقین

سود و نه عدد



شام ابرقین



شام ابرقین

ستونهای صودی و دو

ستونهای طریش طریش و دو

شام ابرقین



شام ابرقین

شام ابرقین

شام ابرقین

شام ابرقین



شهادة حج

العراق (النجف على الأغلب)

بتاريخ ٢١ محرم ٨٣٧ هـ

(٦ سبتمبر ١٤٣٣ م)

السلالة التيمورية

حبر وأصباغ وذهب على ورق

٣٤,٧ x ٦٦٥ سم

MS.267.1998

أيضاً محدداً بدائرة داخل الكعبة، وهو المكان الذي يتوقف فيه الحاج كي يلمس الحجر أو يقبله بخشوع. ثم نرى المقام الإبراهيمي الذي تميزه حزم سوداء وحمراء على خلفية مثقبة. يحمي المقام الحجر الذي وقف عليه إبراهيم (عليه السلام) عند بنائه للكعبة، وهناك أيضاً مقام جبريل (عليه السلام) الذي تم تحديده بحزمة حمراء اللون قرب الكعبة. تمكن رؤية تفاصيل لآثار دينية أخرى داخل المسجد الحرام أيضاً. يوجد في أسفل الصورة رسم مستطيل ثانٍ يمثل «المسعى»، ويمتد بين جبلي الصفا والمروة.

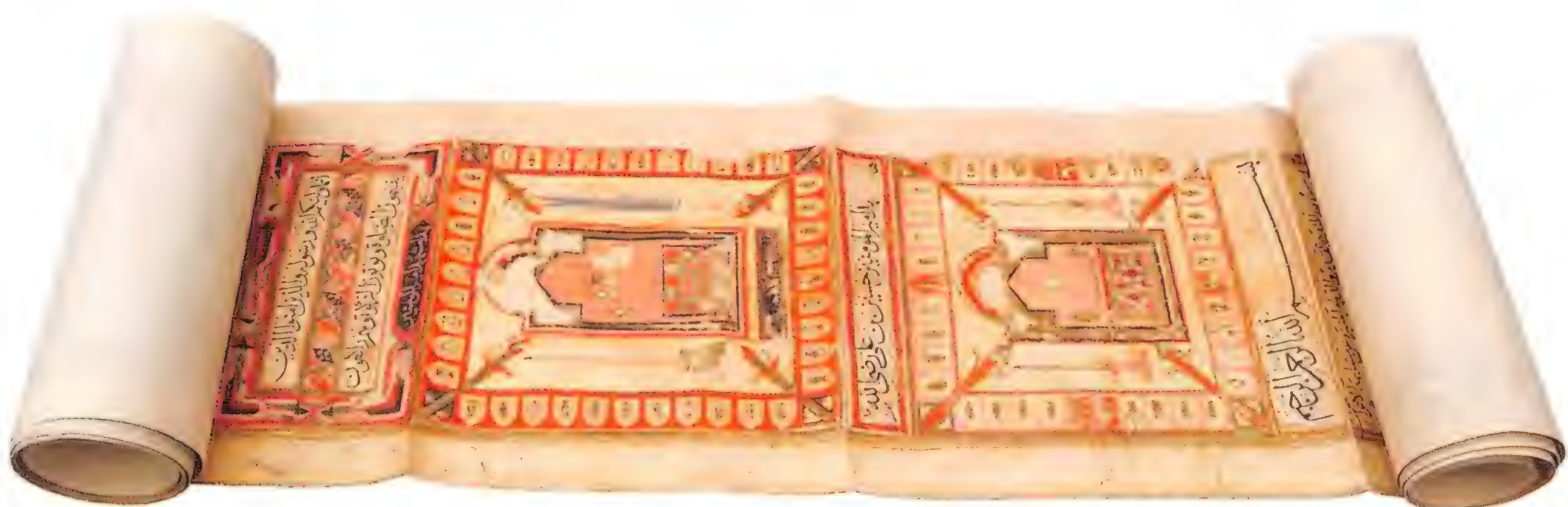
أما الرسم الثالث فيظهر المسجد النبوي، وهو مسجد الرسول (صلى الله عليه وسلم) في المدينة (الصورة العليا ص ٥٨). ينقسم رسم المسجد إلى ثلاثة أجزاء: فعلى اليمين يوجد المنبر، وفي الوسط يظهر المحراب، وعلى اليسار تظهر ثلاثة قبور هي قبر الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) وقبرا أبي بكر وعمر (رضي الله عنهما). كما يوجد رسم ضخيم لنعلي الرسول (صلى الله عليه وسلم). يلي ذلك النص الرئيس الذي يحوي اسم الحاج والمناسك التي أداها. وفي نهاية النص تظهر أسماء الشهود.

بعد النص الرئيس الأول تنتهي رحلة الجزيرة العربية وتبدأ الرحلة إلى فلسطين التي تتمثل في رسمين منفصلين: يظهر الرسم الأول مدينة القدس، وينقسم إلى بناءين: إلى

شهادة الحج هي وثيقة رسمية أو اعتبارية تحمل أسماء الشهود في أسفلها، وهي تثبت أن الشخص صاحب الشهادة قد أدى إحدى الفريضتين العمرة أو الحج. وقد يكون الهدف من هذه الشهادة الضخمة والثقيلة هو تعليقها على جدران المساجد لعرض صور رمزية للأماكن المقدسة. كما يمكن أن يكون المقصد منها هو عرضها في مكان عام لمنح الحاج المهابة والاحترام.

يعود تاريخ هذه الشهادة إلى ٢١ محرم عام ٨٣٧ هـ (٦ سبتمبر ١٤٣٣ م). وقد صُنعت في العراق، في النجف على الأغلب، لحاج يُدعى سيد يوسف بن سيد شهاب الدين ماور النهرى، الذي أدى مناسك العمرة. طول المخطوطة حوالي سبعة أمتار وتتميز باحتوائها على الكثير من تفاصيل الرموز والمواقع الدينية الإسلامية. تتفاوت نقوشها الكتابية ما بين الأدعية والآيات القرآنية التي ترتبط بموضوع الحج. وبما أن الله يغفر خطايا الحاج، لذا تم إبراز إحدى الآيات التي تذكر هذه النقطة وذلك بكتابتها بالذهب فوق الأماكن الثلاثة المقدسة، أما الجزء الأخير فقد كتب باللون الأسود.

الرسم الأول يُظهر المسجد الحرام في مكة (الصورة إلى اليمين). حيث تظهر الكعبة، بيت الله في الوسط، محاطة برموز لآثار دينية، أولها من الحطيم، وهو جدار صغير يحيط بما يعتقد أنهما قبراً إسماعيل وأمه هاجر. كما نجد الحجر الأسود

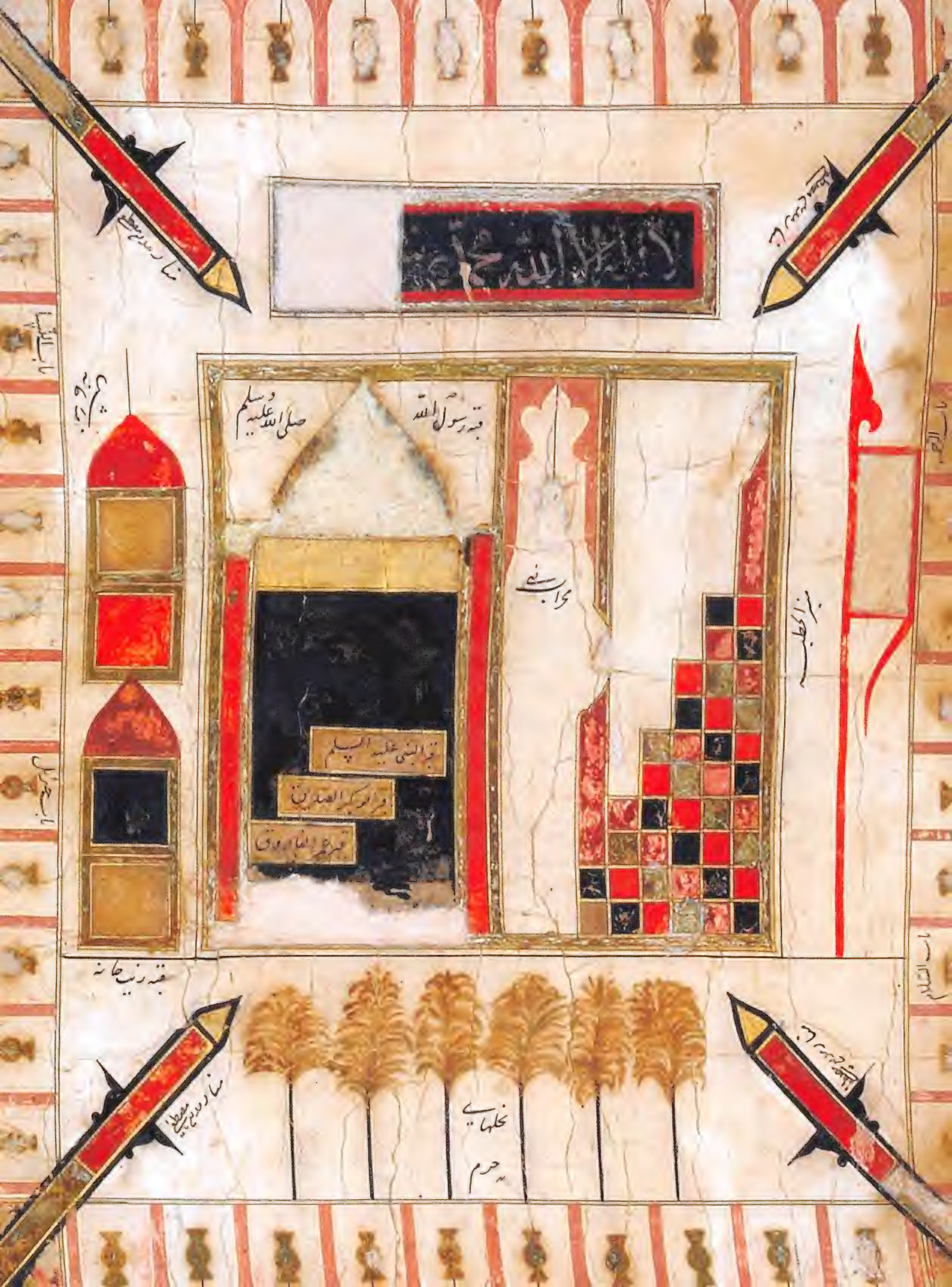


الرسم سبعة قبور للأنبياء وزوجاتهم. تظهر تحتها رسوم لمزارات العراق فيبدو قبراً علي والحسين (كرم الله وجهيهما)، يلي ذلك نص وتواقيع لستة من الشهود. إن التأمل العميق في الرموز التي تظهرها هذه القطعة يكشف الكثير من التفاصيل المتعلقة بالتاريخ الديني، وهي تغطي الرحلة التي يزور من خلالها الحاج أقدس المواقع الدينية في العالم.

(Aksoy and Milstein, 2000). S.K.

اليمن يوجد جامع قبة الصخرة الذي تلاحظ فيه تفاصيل رائعة مثل آثار أقدام النبي محمد (عليه الصلاة والسلام) وعصا موسى (عليه السلام) وسكين يعتقد أنها تشير إلى قصة أبي الأنبياء إبراهيم (عليه السلام) ومحاولته للتضحية بابنه إسماعيل (عليه السلام). أما إلى اليسار فيبدو المسجد الأقصى الذي يضم تفصيلين مهمين هما مقام إبراهيم والمنبر.

يظهر بعد ذلك الحرم الإبراهيمي في الخليل، حيث يحوي



بسم الله الرحمن الرحيم



قبر النبي عليه السلام

قبر رسول الله

قبر النبي

قبر النبي عليه السلام

قبر المكرمين

قبر الميامين

نارستان

نارستان

نارستان

نارستان

نارستان

نارستان

فَمِنْ النَّاسِ مِنَ الْحَنِتَّةِ وَالنَّاسِ



ثوب نسائي منغولي من قماش الذهب (نسيج)

آسيا الوسطى

أواخر القرن الثاني عشر-

أواخر القرن الرابع عشر

الميلاديين

السلالة المنغولية

١٦٩ × ٢٢٩ سم

قماش من الذهب والحريز

والخيوط الذهبية

CO.159.2002

كان للمنغول ولع خاص بالذهب والحريز كما يظهر في هذا الثوب. وقد ورثوا تقليد حياكة الصفائح الذهبية على أثوابهم الخارجية من سكان السهوب الذين تعود جذورهم إلى البدو السكوثيين والإيرانيين الرحّل الذين هاجروا من أواسط آسيا إلى جنوب روسيا في القرنين السابع والثامن الميلاديين. وقد صُنِعَ هذا الثوب لسيدة منغولية يُحتمل أن تكون من أصول إمبراطورية، ويشير اختبار الكربون المشع إلى أنه يعود إلى الفترة ما بين ١١٦٦-١٣٩٩ م.

حكمت السلالة المنغولية معظم مناطق الأوراس ما بين القرن الثالث عشر وأواخر القرن الرابع عشر الميلاديين. وقد أطلقت عبارة «السلام المنغولي» للتعبير عن السياسة التي اتبعتها المنغول في فتح باب التواصل بين شعوب آسيا ما بين عامي ١٢٥٠ م-١٢٥٠ م. وقد أدّت هذه الفترة من السلم وازدهار الحركة التجارية على طريق الحرير، إلى تشجيع التبادل الثقافي بين الشعوب المختلفة.

قام المنغول بنقل عمّال النسيج المهرة من المناطق المحتلة وجمعهم معاً في ورش الحياكة، على اختلاف مشاربهم وجنسياتهم، فجعل هؤلاء العمّال من حرفة النسيج لغتهم المشتركة التي تبادلوا من خلالها المعارف والتقاليد والأفكار. وقد نجم عن هذا التعايش ابتكار مزيج من الأنماط والتقنيات والمواد أدّت بدورها إلى ابتكار أنواع من الأقمشة فائقة الجمال عرفت باسم الأقمشة الذهبية (أطلق عليها المنغول اسم نسيج)، أمّا في العصور الوسطى فقد أطلق عليها اسم الباني الترتري. واستخدم في صناعتها الذهب الخالص نظراً لمرونته وقابليته للسحب وطبيعته غير القابلة للتأكسد، حيث كان يُمدّ على سطح من الورق أو الجلد ويُلف حول قالب من الخيوط الحريزية. كانت هذه الخيوط تغطي تقريباً كامل سطح النسيج المحاك البالغ التعقيد. مكّنت هذه الطريقة المنغول ذوي الإرث البدوي من ارتداء ثرواتهم على أجسادهم وحملها معهم حيثما ارتحلوا.



تبدو نتائج التبادل الثقافي واستخدام الحياكة كلفة تواصل عالمية في هذا الثوب. فبدنه محاك من الحرير الصيني الموشى بنوعين مختلفين من خيوط الذهب الممدود على سطح ورقي. أما أطراف الأكمام والقبة والحواشي الأمامية للرداء الخارجي وحلقات الحزام فقد صنعت من الحرير الغامق بحياكة مزدوجة. ويعتبر ظهور هذا النوع من الحياكة في أنسجة سلالة لياو دليلاً على وصول التأثير الصيني إليها.

أما حجم الثوب الضخم (الطول ١٦٩ سم والعرض ٢٢٩ سم) فيُفسّر بتفضيل المغول للنساء الممثلات القوام.

يتألف الرداء الخارجي من قماش ذهبي عريض بشكل غير مألوف (١٢٠ سم) مُحاك على شكل دوائر كبيرة قطرها ٤,٥ سم مع حافة عريضة تتألف من ١٢ دائرة متشابكة مع ١٢ دائرة أصغر حجماً. يضم الثوب ظلياً يجري وأسدًا هائجاً وظلياً آخر جالساً، وقد تكرر هذا المنظر أربع مرات. زُين مركز

كل دائرة بقرصين مسننين وقرصين آخرين لهما شكل قرص الشمس، يضم كل واحد منهما رسمًا لعينين وحاجبين. تحيط الأقراص بزهرة مركزية لها ثمان بتلات مترابطة، وتملأ أوراق الشجر خلفية القماش. أما المساحة الموجودة بين الدائرتين فهي مزينة بتصميم زهري منمنم يقابله منظر لأربع إوزات طائرة تتلاقى مناقيرها في الوسط. قُصت أكمام الثوب الواسعة بشكل منحني، وهذا من العناصر النادرة في الأثواب المنغولية، لتقابل الثنيات الثلاث الضيقة للأكمام. تتكرر الثنيات الثلاث حول العنق وفتحة الثوب الأمامية. أما منطقة الكتف التي تمتد على عرض القماش الحريري فقد حيكّت بكتابات أنيقة بالنقش الكوفي، وضعت بشكل متقابل يحدد أعلى الثوب وأسفله، وزُينت بصف من الحيوانات بوضعية الجري. ويعتبر هذا الثوب من القطع الرائعة، مقارنةً بالأثواب المنغولية الأخرى.

K.C.



قبعة نسائية، بوخطة

آسيا الوسطى

القرن الثالث عشر الميلادي

السلالة المنغولية

قماش من الذهب والحريز،
خيوط من الذهب مع اللؤلؤ

٣٨,٥ x ٦١,٥ سم

CO.118.2000

كانت قبعات البوخته البرجية، التي يبلغ ارتفاعها حوالي ٩٠ سم، تُلبس من قبل النساء المنغوليات سواء كن زوجات أو محظيات، في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين. وكان يُطلق عليها في الصين اسم كو-كو أو جو-جو. وكانت أهم قطعة في خزانة المرأة المنغولية، ولطالما جذبت هذه القبعات اهتمام المؤرخين بسبب المعلومات التي كشفتها عن خبايا المجتمع إبّان فترة الإمبراطورية المنغولية. وقد كانت القبعات، النسائية منها خصوصاً، تعكس الوضع الاجتماعي للمرأة وثروتها في العالم البدوي. وتعتبر هذه القطعة التي يعتقد أنها صينية أو إيرانية المصدر من أهم الأمثلة الحية وأكثر قطع المتحف الخمس تكاملاً.

ورغم غموض الطريقة التي اجتمعت بها هذه القطع خلال الحقب الزمنية والأماكن المختلفة، إلا أن كل قبعات البوخته كانت تُصنع من قماش مأخوذ من لحاء الشجر

ومصمم على شكل عمود يوضع على أعلى الرأس تعلوه قطعة مخروطية تنتهي بمربع. تُربط القبعة بإحكام تحت الذقن بواسطة قبعة ثانوية، تحوي ثقباً يسمح لامتداد العمود بالمرور من خلاله. أما القماش اللحائي فكان يُغطى بقماش ذهبي مقصوص على شكل قبعة ذات قطع تزيينية متدلية، تصل إلى الكتفين. وكانت تبطن من الداخل بحشوة من الحرير الرقيق وببطانة حريرية بسيطة الحياكة. كما كانت توجد قطعة إضافية تلبسها السيدات المتزوجات فقط، دون المحظيات، تتألف من قمة مستدقة مصنوعة من الذهب الحاد أو من معادن أخرى، وتزين بريش ذيل الطاووس أو طائر الجنة أو ريش البط، مما كان يضيف طولاً إضافياً إلى القبعة. وكانت اللآلئ والمجوهرات الأخرى تستخدم أيضاً لترصيع القبعة مما منحها مظهرًا تزيينياً متعدد الألوان وباهظ الكلفة.

صُنِع الجزء الرئيس من هذه القبعة من قماش الحرير



حول الوجه. أما الجزء العلوي منها فمفقود، وكذلك التركيب المعدني والريشي، وهي مبطنة بحشوة وبطانة حريرية. صُنِعَ الجزء الثاني الذي يُلبس تحت القبعة العلوية من الحرير المبرقع والمحاك على شكل أقراص جلدية صغيرة مطرزة باللؤلؤ. تُربط الشرائط الطويلة بإحكام تحت ذقن من ترتديها، حيث لا تزال طيّات العقد الأصلية بادية للعيان (الصورة).

K.C.

الصيني المحبوك بالذهب على خلفية من حرير أزرق متوضع فوق بقايا خيوط زرقاء. تصور قطعة النسيج أسوداً تسير بحيث تتشابه من الأسفل مع أرائب برية تبدو أكبر منها حجماً. يتكرر هذا التركيب بشكل متناوب يتناسب مع اتجاه القماش وعرضه. وما بين العناصر المتكررة زُينت المنطقة المتبقية بغيوم متموجة وهي عنصر فني نشأ في الصين. وضعت حزمة تزيينية عريضة أغمق لوناً داخل الحرير ذي الحياكة المبرومة فوق الحواف السفلية للقطع المتدلية من القبعة بشكل يتناسب مع شكل القبعة



ثلاثة قفازات حريرية

آسيا الوسطى أو الصين

القرن الرابع عشر الميلادي

السلالة المنغولية أو سلالة لياو

حرير

حوالي ٣٠ × ١٨ سم

(لكل قفاز)

CO.109.2000

CO.96.2000

أواسط آسيا. صنع زوج القفازات من الخيوط الحريرية ذات اللون الأحمر الطيني. أما القفاز المنفرد فمصنوع من الحرير المبروم أحادي اللون ولا يُعرف لونه الأصلي. تحمل القفازات الثلاثة شرائط حريرية محاكة مبرقة ومتصلة بالطرف الخارجي للقفاز لربطها بإحكام حول المعصم.

(Allsen, 1977; Wardwell, 1989; Thompson, 2004; Bier, 1987). K.C.

يظهر هنا زوج من القفازات وقفاز مفرد. تُعتبر القفازات جزءاً من الزي المنغولي المتكامل. وتظهر المقارنة بين أنسجة سلالة لياو (٩٠٧م-١١٢٥م) الموجودة في متحف الفن الإسلامي أن الأنسجة ذات الحياكة المتطابقة كانت تستخدم في زمن سلالة لياو، وأنها ربما تكون قد استمرت إلى فترة سلالة يوان المنغولية (١٢٧١م-١٣٦٨م). ورغم عدم التأكد مما إذا كانت هذه القطع الثلاث هي منغولية حقاً، بالاعتماد على المنمنمات والمعلومات التاريخية، إلا أن من المؤكد أنها جزء من الملابس التقليدية لمنطقة









ضريح جنائزي

أفغانستان

(هرات على الأغلب)

٨٥٩ هـ (١٤٥٥ م)

الدولة التيمورية

حجر الشظيظ الرمادي

المنحوت

٤١ × ٣١ × ١٤٢ سم

SW.152.2009

لا تسمح الطقوس الجنائزية الإسلامية بوجود الزخارف والزينة على القبور أو الأضرحة، بل يكفي حجران يوضع أحدهما عند رأس المتوفى والآخر عند قدميه، حيث يوجّه رأس المتوفى باتجاه القبلة. لذا وبدءاً من فجر الإسلام تعذر رؤية أضرحة واسعة. ومن الأمثلة على ذلك قبر «قبة السلسلة» في الحرم الشريف الذي يعود تاريخه إلى القرن التاسع الميلادي. لكن استخدام التزيينات على القبور عاد للظهور بعد فترة من ذلك، كما تدل شواهد القبور المنحوتة التي كانت تذكر معلومات عن المتوفى.

ويعتبر هذا الضريح مثلاً على هذا التقليد. يعود هذا الضريح إلى القرن الخامس عشر الميلادي، وهي الفترة التي أسس فيها تيمور السلالة التيمورية عام ١٢٧٠ م، والتي حكمت إيران والعراق وأجزاء من آسيا الوسطى. وهو يتألف من حجر رمادي صلب (شظيظ رمادي) ولا بد أنه كان يضم شهادة تبرز

فوق القبر. الضريح مزين بعناصر زهرية منحوتة باعتدال على الحجر الصلب نسبياً. وقد تم إبراز الزوايا باستخدام أعمدة صغيرة لها تيجان واضحة.

أحيطت النقوش المكتوبة المتعددة بإطارات خرطوشية وهي تحوي آيات من القرآن الكريم (السورة الثانية، البقرة، الآية ٢٢٥، آية الكرسي)، وأدعية لله ورسوله محمد (صلى الله عليه وسلم) وللأئمة الاثني عشر، ثم اسم المتوفاة وتاريخ وفاتها ٨٥٩ هـ (١٤٥٥-٥٦ م). أما المتوفاة فهي دولت ابنة أمير علي شير (الصورة اليسرى).

وباعتباره حاملاً للقب الخازن أو أمين الخزانة، فلا بد أن أمير علي شير كان من الشخصيات المرموقة في الدولة التيمورية. مما يستدعي ربطه بالمير علي شير نافاي (١٤٤١-١٥٠١ م)، وزير ومستشار آخر حكام الدولة التيمورية السلطان حسين بايقاره (١٤٦٩-١٥٠١ م) الذي كان معروفاً



حيث تمكن رؤيتها في مواقعها الأصلية خصوصًا في شرق إيران وأفغانستان وأوزباكستان، كما تمكن رؤية أجزاء منها أيضًا في العديد من المتاحف.

ومن الشواهد النمطية المشابهة شاهدة ضريح جاهانجير بن تيمور (حضرة إمام) في شهري سابز في أوزباكستان، ويعود للنصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادي حيث استخدمت فيه نفس طريقة النحت المسطحة مع تزيينات زهرية.

(Lentz and Lowry, 1989; Hillenbrand, 1994; The Art of the Islamic and Indian World, 2007). J.G.

برعايته للفنون والذي كان مسؤولاً عن ترميم العديد من الأبنية. وهو الذي جعل لغة الجفتاي التركية لغة الشعر والأدب وكلف الفنانين بصناعة المخطوطات المرفقة بالرسوم مثل الترجمة التركية لكتاب «منطق الطير» الذي كتبه فريد الدين العطار (تاريخ الوفاة حوالي ١٢٢٠م) الذي يوجد الآن في متحف توب كابي سراي.

وكي ندعم فكرة نسب الضريح إلى مير علي شير نافاي فلا بد أن يكون العام الموجود على الضريح هو ٨٩٩ هـ وليس ٨٥٩ هـ. وفي الحقيقة فإنه نظرًا للكتابة الغريبة للرقم ٥ فإنه من المحتمل أن يكون الرقم هو ٩.

وقد نجا عدد من التوابيت وشواهد القبور التيمورية،



لوحة معمارية

الهند

القرن الخامس عشر الميلادي

الفترة السلطانية

حجر رملي منحوت

١٢١,٣ x ١١٨,٥ سم

SW.142.2003

تبدو اللوحة المربعة للوهلة الأولى وكأنها ساتر مثقوب، لكنها في الحقيقة لوح حجري ضخيم مع تزيينات توزعت داخل حقول متعددة وصُنعت بطريقة مشابهة للسواتر. توجد في الوسط لوحة كبيرة محاطة بأجزاء مربعة أخرى ذات نماذج هندسية، إضافة إلى بعض العناصر التصويرية الحية. وبينما زُينت اللوحات الأربع العلوية بعناصر ملتفة مدعمة بأشكال الطواويس، فإن اللوحات الثماني الأخرى تحفل بتصاميم هندسية متشابهة أو متطابقة. وقد نحت الجزء البارز منها بخطوط عميقة بشكل جعل الخلفية تتوضع في الظل مما أعطى إيحاءً بأنها ساتر حقيقي. تتوضع اللوحة المركزية داخل إطار أعمق مع بروز في جزئها الأمامي وهذا يدعم فكرة كون التزيينات قد حُفرت بشكل مشابه لسواتر النوافذ.

كانت السواتر المشبكة والمعروفة باسم الجلي معروفة وشائعة في العمارة الإسلامية الهندية في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، إبان فترة حكم المغول لأجزاء واسعة من شبه القارة الهندية. استخدم الجلي لحجب الرؤية بشكل كان يسمح بتهوية البيوت مع المحافظة على خصوصيتها، في

الوقت نفسه، وخصوصاً بالنسبة للنساء، إذ كان الجلي يسمح لهن برؤية ما في الخارج دون أن يراهن أحد (مثل المشربيات الخشبية المشهورة في بيوت القاهرة). وقد ظلت هذه السواتر جزءاً لا يتجزأ من العمارة الإسلامية الهندية لفترة طويلة من الزمن.

ونظراً لندرة السواتر الحجرية التي يمكن مقارنتها بقطعة الجلي هذه، فإنه يبدو من الصعب تحديد تاريخها ومنشأها. لكن التزيينات الرائعة والغريبة إضافة إلى النوعية الممتازة للنحت تشير إلى انتمائها إلى بناء تم إنشاؤه بتكليف من البلاط الملكي. تشير الفروقات النمطية المتعلقة بالسواتر المغولية المثقوبة، والتي غالباً ما استُخدم في صناعتها الحجر الرملي الأحمر أو الرخام الأبيض، إلى منشأ آخر للقطعة، قد يكون الهند الشمالية في الفترة السلطانية (القرن الخامس عشر الميلادي).

(Sotheby's, 2003). J.G.





**خوذة العمامة
مع علامة ترساة
سائت أيرين العثمانية**

تركيا

أوائل القرن السادس عشر
الميلادي

الدولة العثمانية

فولاذ مع أزرار مذهبة
وتصاميم تخريمية منقوشة

الارتفاع ٣٩ سم، القطر ٣٣ سم

AA.100.2003

يُطلق اسم خوذة العمامة على هذا النوع من الخوذات بسبب شكلها البصلي المميز، إضافةً إلى تجويفها المخدد الذي يشبه الطاسة والذي يستدق إلى أن ينتهي بتصميعة أسطوانية. يمكن مقارنة هذا الشكل بقباب المساجد؛ مما يعطي هذه الخوذات مظهرًا إسلاميًا رغم أن نموذجها الأصلي مأخوذ من الخوذات الساسانية التي استخدمت في إيران قبل الإسلام.

زُينت هذه الخوذة بتصاميم نقشية زهرية ملتفة حول جزئها الأجوف، كما تحوي حامية أنفية شبيهة بتلك الموجودة في الكثير من الخوذات النموذجية، مع نهايات مخرمة تتناسب مع زوج من حاميات الوجنة المخرمة أيضًا. هناك صفوف فردية من الأزرار المطلية بالذهب على طول الجزء السفلي من الخوذة وعلى حواف حاميات الوجنة. وقد كشف التكبير عن بقايا جلدية على الطرف السفلي للأزرار، مما يدل على احتمال استخدامها لتثبيت الحشوات الجلدية المتصلة بالجزء السفلي

من الخوذة وحاميات الوجنة لتحمي لابسها من التقرحات. صُنعت خوذات العمائم في العديد من الورش في تركيا وإيران ما بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر الميلاديين. ومن الرعاية الرئيسيين لهذه الصناعة سلالة آق قويونلو (وهي سلالة عاشت ما بين القرن الرابع عشر وأوائل القرن السادس عشر الميلاديين، وتحدرت من اتحاد الترك واستوطنت تركيا الوسطى، وقد امتد حكمها ليشمل هرات وبغداد)، ومن الرعاية أيضًا حكام شروانشاه (وهم حكام إقطاعية تابعة لآق قويونلو في ولاية شروان وهي اليوم منطقة تابعة لأذربيجان)، والعثمانيون. ويبدو أن هناك فروقًا طفيفة في الطراز بين الخوذات العثمانية وتلك المستخدمة من قبل سلالة آق قويونلو/ شروان. فالأولى كانت أكثر طولاً واستدقاقاً كما يبدو في هذه الخوذة، بينما بدت الأخرى أكثر استدارة وثخانة. في القرن الخامس عشر الميلادي وتحت حكم السلطان



العثماني محمد الثاني، تم تحويل الكنيسة البيزنطية حاجية أيرين (سانت أيرين) في القسطنطينية إلى مخزن للمعدات العسكرية مثل الأسلحة والعتاد الحربي المستولى عليه كفنائهم من الجيوش المسيحية والمسلمة. وتمكن رؤية علامة ترسانة سانت أيرين العثمانية على الكثير من قطع العتاد العسكري الموجودة ضمن مجموعات المقتنيات حول العالم. هذه الخوذة هي واحدة من هذه القطع التي تحمل طبعة دائرية صغيرة مميزة تمكن رؤيتها بوضوح على الجانب الأمامي الأيمن من تجويف الخوذة.

(Alexander, 1983; Nickel, 1991). L.M. and S.R.



خنجر شاه جهان

الهند (أكبر آباد "أكرا")

١٠٣٩ هـ (١٦٢٩-١٦٣٠ م)

السلالة المغولية

نصل من الفولاذ مكفت
بطبقتين رقيقتين من الذهب
ومقبض من العقيق

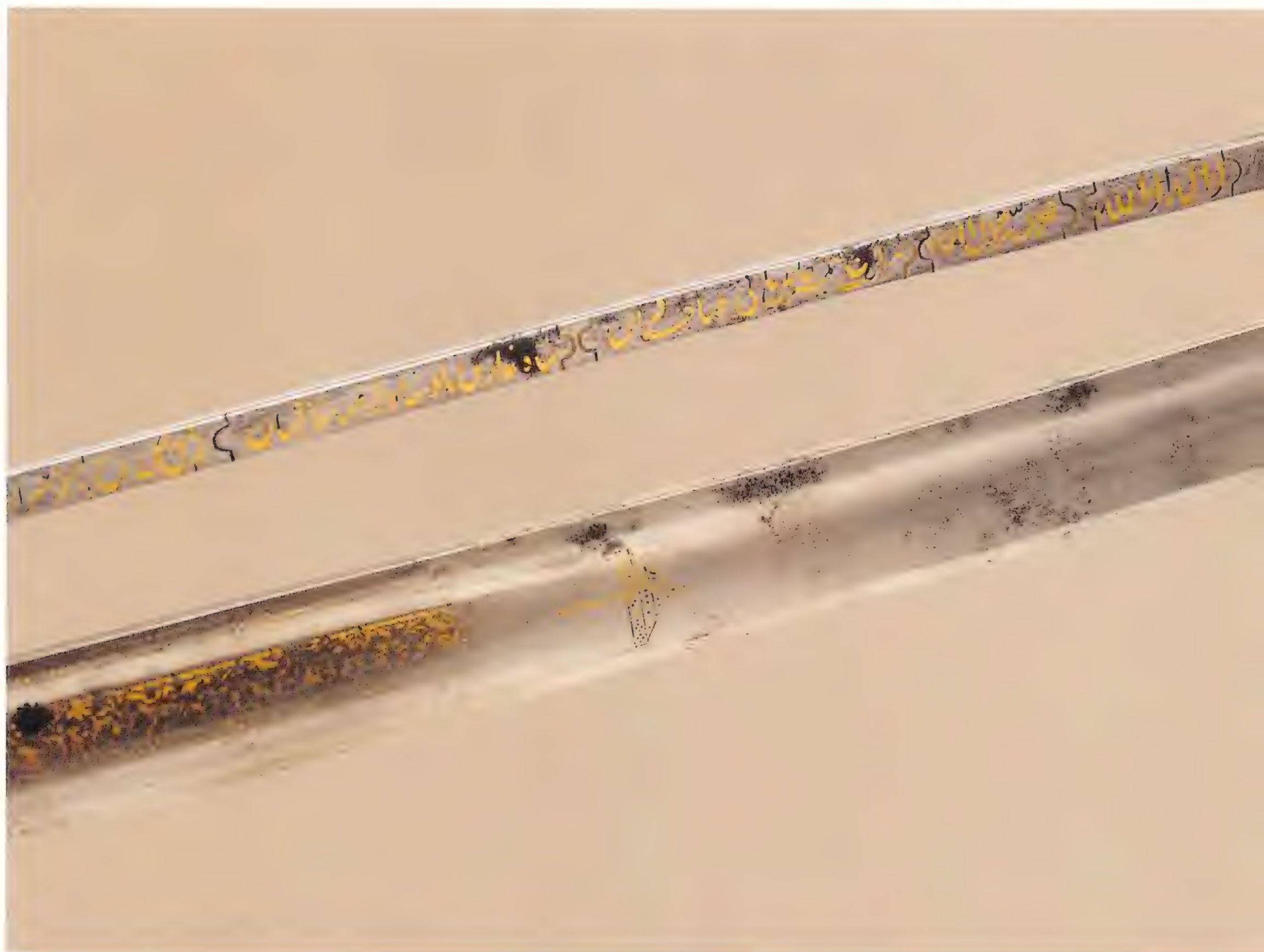
الطول ٣٩ سم

MW.579.2008

لم تكن الخناجر والسيوف في فترة الإمبراطورية المغولية مجرد أدوات عملية، بل كانت قطعاً فنية جميلة صُنعت من معادن نفيسة ورُصعت بالجواهر. وكانت القطع المشابهة لهذا الخنجر مملوكة للأباطرة وتمنح للأمراء وذوي المناصب المرموقة من العاملين في البلاط المغولي كرموز للسلطة والوضع الاجتماعي المتميز. امتلك هذا الخنجر والسيوف الإمبراطور المغولي الخامس شاه جهان، وهو لقب فارسي يعني «ملك العالم». حكم هذا الإمبراطور ما بين عامي ١٦٢٨ م و١٦٥٨ م. وهو يُعرف ببنائه لصرح تاج محل المشهور. تتميز هاتان القطعتان، إلى جانب أهميتهما التاريخية، بكونهما من القطع القليلة النادرة التي بقيت من ممتلكات الإمبراطور الشخصية، مما يجعل منهما قطعتين استثنائيتين فريدتين. أهم ما يبرز جمال هذا الخنجر ومكانته الرفيعة هو النقش المكفت على جانبي النصل والمكتوب بخط النستعليق

الجميل مع ظلين من الذهب ذي العيار الثقيل الذي كان يستخدم في الورش الملكية في العاصمة أكبر آباد. يحوي النقش الكتابي الكامل اسم الإمبراطور وتاريخ ومكان صناعة الخنجر، أما الكتابة فتبدو محاطة بخرطوش أنيق مزركش بتصاميم زهرية دقيقة مؤطرة (انظر الملحق ص ١١٦-١١٧). والأهم من هذا وجود الشطرة الصغيرة أو ما يدعى بالمظلة الملكية الموضوعة بجانب الخرطوش على جانبي النصل. الشطرة هي رمز ملكي يمثل الجنة التي تعلو رأس الحاكم، والذي كان يُعتقد وفقاً للمعتقدات المغولية أنه يشغل مكانة خاصة ما بين الآلهة وعامة الناس. ولذلك فإن وضع الشطرة فوق رأس الإمبراطور يعني إبراز مكانته العالية ومقامه الرفيع. أما نقشها على نصول سيوف وخناجر الأمراء وأفراد الجيش الملكي فيدل على مراتبهم المشرفة ونفوذهم.





تمت إضافة الطبعة والمقبض فيما بعد وربما يكون ذلك قد تم في نفس الفترة وفي نفس مستودع الأسلحة الأوروبي.
(Krishnan and Kumar, 1999; Zebrowski, 1997). L.M. and S.R.

النقش الموجود على السيف أقل وضوحًا من النقش الموجود على الخنجر، لكنه يحوي اسم شاه جهان وتاريخ صنع السيف (انظر الملحق ص ١١٦-١١٧). كما توجد شطرة على أحد جانبي النصل وطبعة أوروبية وضعت فوق الجزء الذهبي.

سيف شاه جهان (تلوار)

الهند

السنة الملكية العاشرة

١٠٤٧ هـ (١٦٣٧-١٦٣٨ م)

السلالة المغولية

نصل من الحديد المسقي
مكفت ومغطى بالذهب مع
مقبض مزركش بالذهب

الطول ٨٤ سم

MW.532.2007





طبق

إسبانيا (فالنسيا، مانيسيس
على الأغلب)

حوالي ١٤٧٠م

الفترة الإسبانية

فخار مغطى بطلاء ذي بريق
معدني مع كوبالت أزرق فوق
ترجيح أبيض

القطر ٤٥,٥ سم

PO.206.2003

من أهم الأمثلة على الأواني الأندلسية ذات البريق المعدني، الأطباق التي حملت شعار النبالة والتي تعود إلى القرن الخامس عشر الميلادي مثل الأطباق المبيّنة هنا. وقد كانت في معظمها تُصنع في مانيسيس، قرب فالنسيا التي أصبحت مركزاً لهذه الصناعة. يزين الشعار الأوروبي وسط الطبق، ويحاط بزخارف ذات طراز بربري تعكس الحرفية المورية في المقام الأول كما تعكس تأثير الرعاية المسيحية. وقد أبدع خزافو هذه الفترة صنع أطباق وأباريق وأوان وقوارير رائعة التصاميم والأحجام، وكانت تُعرض وتُستخدم في المآدب والاحتفالات المهمة. كما أوكلت للخزافين مهام صنع كميات من هذه الأواني لتُهدى أو تُستخدم في حفلات الزفاف الكبرى. تعود أهم القطع الخزفية الإسبانية المطلية بالبريق المعدني إلى هذه الحقبة.

تصور الأنية التي تعود إلى أواسط القرن الخامس عشر الميلادي بعض الرموز العامة مثل النسور والأسود، والزنبق

موضوعة داخل شعار. أما الأطباق الكبيرة فقد زُينت ظهورها أحياناً بشعار أكبر حجماً. كانت التزيينات، التي غالباً ما استخدمت اللون الأزرق الكوبالتي، منمقة ومفصلة، وكانت تتألف من أشكال حرشفية معقدة ونماذج ورقية ملتفة مثل تصميم ورقة اللبلاب الرائع الموجود على هذا الطبق وعلى الجرتين البرميليّتي الشكل.

ومع حلول القرن الخامس عشر الميلادي بدأت شعارات نبالة مسيحية أكثر دقة تظهر على الأواني الخزفية. ومن هذه الشعارات شعار حضور أراجون وقشتالة وليون وشعار قشتالة ونافار. أما الرسم على الظهر فيبدو أقل كثافة من الرسم على الوجه، ويبدو هذا من خلال النماذج الورقية المنفذة بضربات ريشة خفيفة مثل الأوراق الرمحية التي تبدو رؤوسها كالرماح. تعتبر صناعة الأواني الفخارية المغطاة بطبقة من الطلاء ذي البريق المعدني من التقنيات الفنية الصعبة والمكلفة إذ





طبق

إسبانيا (فالنسيا، مانيسيس
على الأغلب)

حوالي ١٥٠٠م

الفترة الإسبانية

فخار مغطى بطلاء ذي بريق
معدني مع كويالت أزرق فوق
ترجيح أبيض

القطر ٣٩ سم

PO.424.2006

الشمالية. وقد كتب الرحالة الشهير ابن بطوطة خلال زيارته للمنطقة في أواسط القرن قائلًا: «تُصنع في مالقة أوان خزفية ذهبية رائعة، ومنها تُرسل إلى أصقاع الأرض البعيدة».

ونتيجةً لاستمرار تراجع وانحطاط دولة بني نصر في أواخر ذلك القرن، هجر الخزّافون مالقة للعمل في إسبانيا المسيحية حيث كانت تجارة الأواني ذات الطلاء المعدني لا تزال رائجة ورابحة. وسرعان ما اتسع نطاق هذه الصناعة التي تركزت في مانيسيس قرب فالنسيا في القرن الخامس عشر الميلادي، فوصلت قطع منها إلى أوروبا وكانت تُباع للعائلات الفرنسية والإيطالية النبيلة.

وقد تم اكتشاف بعض من هذه القطع في كلٍّ من سوليس وفلاندرز. وإلى جانب تعاملها مع أوروبا، أصبحت إسبانيا

إن صناعتها تحتاج إلى شيء مزدوج للأواني، كما تتألف طبقة التزجيج المستخدمة فيها من أكسيدات النحاس والفضة. يعود تاريخ هذه الصناعة إلى القرن التاسع الميلادي في العراق، وهي تتمتع بتاريخ وشهرة عريقين في العالم الإسلامي. كانت مالقة أولى المدن الأندلسية التي وصلتها هذه التقنية في أواسط القرن الثالث عشر الميلادي ويعتقد أنها وصلتها عن طريق بعض الحرفيين الذين هجروا مصر الفاطمية عام ١١٦٩م بعد دمار الفسطاط، التي كانت مركزاً مهماً لصناعة الخزف ومقرّاً للكثير من الخزّافين العاملين بهذا النوع من التقنيات الفنية.

بحلول القرن الرابع عشر الميلادي ترسّخ إنتاج الأواني ذات الطلاء المعدني في مالقة؛ حيث تهافت بنو نصر حكام غرناطة على طلبها كما رغب باقتنائها نبلاء الممالك المسيحية



طبق

إسبانيا (فالنسيا، مانيسيس
على الأغلب)

١٤٥٠ - ١٤٧٥ م

الفترة الإسبانية

فخار مغطى بطلاء ذي بريق
معدني مع كوبالت أزرق فوق
ترجيح أبيض

القطر ٤٥,٥ سم

PO.393.2006

منطقة الفسطاط، المدينة التي ازدهر فيها هذا النوع من
الفخار منذ قرون مضت.

(Caiger-Smith, 1985; Martinez Caviro, 1991; Ray, 2000). K.K.

المزود الرئيس للفخار ذي البريق المعدني في منطقة الشرق
الأوسط. وقد كشفت التنقيبات كميات كبيرة من قطعه التي
تعود إلى القرن الرابع عشر الميلادي وأخرى أحدث منها في







صفحتان مفردة ومزدوجة من الخط العربي

تركيا

١٤٥٠-١٥٠٠ م

الدولة العثمانية

حبر وأصباغ على ورق معالج

٢٨,٥ × ٣٨,٨ سم

٢٩,٢ × ٣٨,٦ سم

MS.700.2009

MS.701.2009

ربما تكون هاتان الصفحتان الخطيتان الرائعتان الملونتان اللتان خطتهما أنامل الخطاط أسد الله كيرماني الذي عاش في القرن الخامس عشر الميلادي (وتوفي عام ١٤٨٧ أو ١٤٨٨ م)، قد اقتطعتا من مجلد للسلطان العثماني بيازيد الثاني (الذي حكم ما بين ١٤٨١ م-١٥٢١ م) أو لوالده السلطان محمد الثاني (الذي حكم ما بين ١٤٥١ م-١٤٨١ م).

تتألف الصفحتان المفردة (على الصفحة المقابلة) والمزدوجة (فوق) من لوحات خطية كتبت بالخط السميك وعدة قطع كتابية كتبت بخطوط متنوعة على الورق. تشمل التراكيب الخطية ترويسة من التعليمات المفيدة كتبت بخطوط متناسقة وآيات قرآنية وآيات شعرية منها بيت يعزى إلى والد الخطاط. ويظهر على الجهة اليسرى الخالية من الصور للصفحة المزدوجة نقش على لوحة يُذكر فيه اسم الخطاط أسد الله بن بيازيد الصادق الصوفي الكيرماني.

أما تفاصيل حياة أسد الله فلا يُعرف شيء عنها، إذ لم يُنشر إلا القليل عنها في كتبه المعروفة. وقد اشتهر بكونه أستاذًا لكثير من الخطاطين المعروفين من أمثال الخطاط العثماني أحمد قراهييساري (الذي توفي عام ١٥٥٦ م). لكن لا تُعرف بالضبط المدينة أو المنطقة التي تتلمذ فيها هؤلاء الطلاب ومنهم القراهييساري على يد أسد الله.

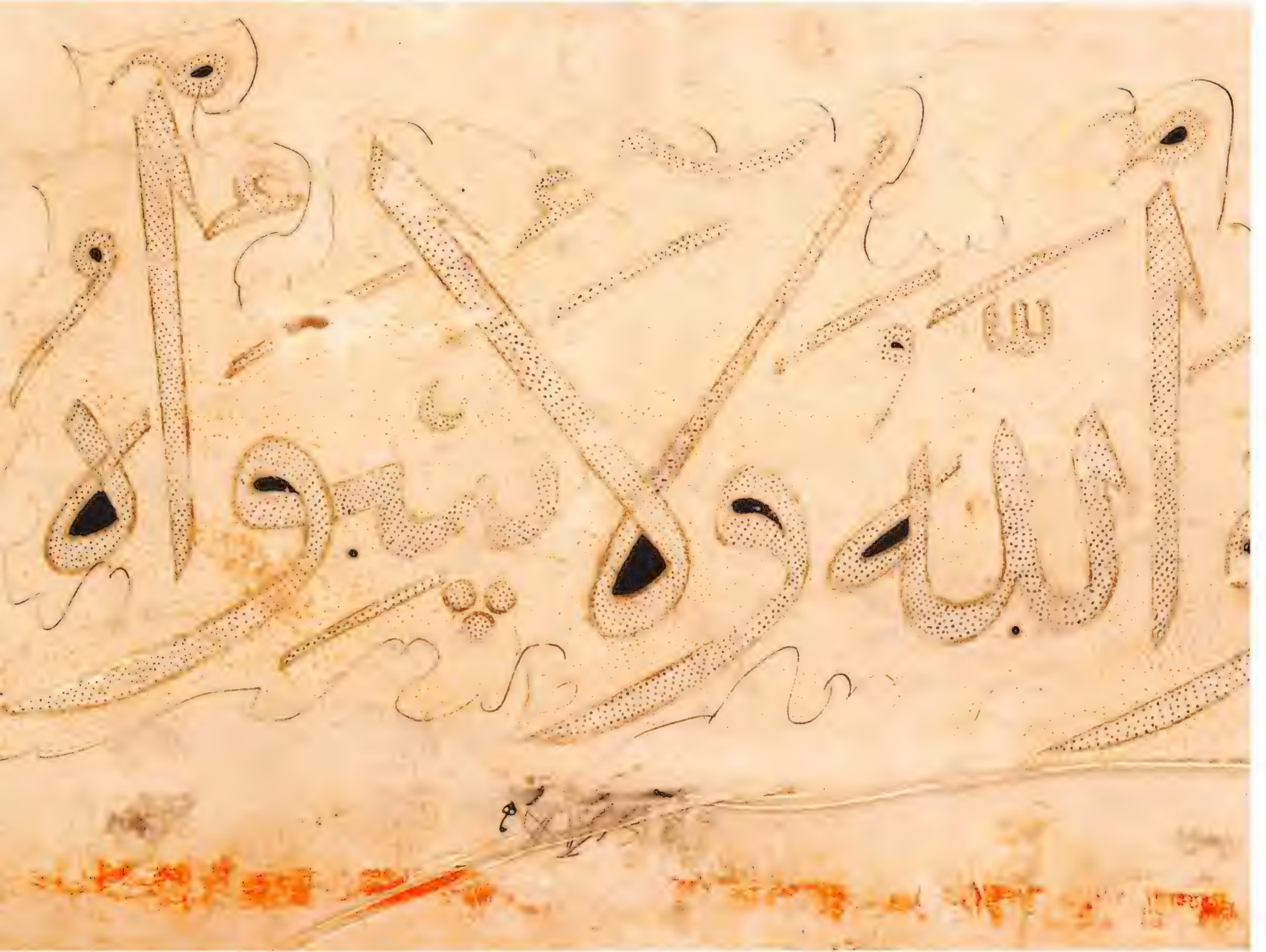
ومن المحتمل أن تكون اللوحات الخطية الرئيسية والنسخ المتنوعة الأصغر منها حجمًا قد كتبت لأغراض أخرى، ومن ثم جمعت بعد وفاة أسد الله في محاولة لجمع وإنقاذ أعمال هذا الخطاط الفذ. يعرض الخطاط في هذه الصفحات براعته في استخدام ما بجعبته من الخطوط المتنوعة والتي تشمل خط الثلث والنستعليق والنسخ بينما يمكن اعتبار الكثير من تمارينه الخطية أعمالًا تجريبية أو مبتكرة (ص ٨٨).

أما الدليل على كلامنا فهو هذا التصميم الأسود الكبير

شاه پور اراد و اراد که خدمت
وصف شاهان ربی

ان من الشعر لحكمة وان من البيان لسحر





وكذلك في النوعية التجريبية التي شملت العديد من التصاميم الخطية. ويعود الفضل لأسد الله كيرماني وتلميذه الشهير القراهيساري في إرجاع مدرسة ياقوت المستعصمي، خطاط القرن الثالث عشر الميلادي إلى ساحة الخط في تركيا. لكن بعد فترة قصيرة من وفاة أسد الله وتلميذه القراهيساري انقرض التقليد الياقوتي من بلاد الأناضول تقريباً. وبحلول القرن السادس عشر الميلادي تبنّى الخطاطون العثمانيون الطرق الجديدة التي ابتكرها الخطاط المتمرد شيخ حمد الله (الذي توفي عام ١٥٢٠م) والذي أعادت طريقته صياغة فن الخط العربي كلياً.

(Derman, 1998; McWilliams and Roxburgh, 2007; Roxburgh, 2005). F.H.

الموجود على الصفحة المزدوجة والذي كتبت فيه الكلمات بطريقة تبدو وكأنها انعكاس مرآة (تُدعى هذه الطريقة باللغة العربية باسم المثني وبالتركية المسنى) وقد كتبت الكلمات بخط الثلث الجلي (إلى اليمين). وبالتفحص الدقيق للصفحة يمكننا أن نستدل على الطريقة التي اتبعها الخطاط في إبداع هذه الصفحة. فمن الجائز أنه استخدم نوعاً من المساحيق ذرها فوق صفحة مخرمة مما ساعده على الحصول على هذا التصميم المنعكس. ثم قام بعد ذلك بتحديد الصورة الناتجة بالحبر الأسود وملاً الفراغات الباقية بصباغ أسود معطياً بذلك انطباعاً بأن الخطوط البيضاء للأحرف قد حُفرت (خدشت) على الصفحة السوداء.

ولهذه الصفحات أهمية خاصة في مسيرة تطور الخط العربي وذلك لعدة أسباب: فهي فريدة في طريقة جمعها



الأطباق والأباريق هي أكثر أنواع المصنوعات الإزنيقية شيوعاً، لكن كان هناك طلب أيضاً على الأواني المعلقة الكروية كالحلية المبينة أعلاه.

وربما يكون شكل هذه الأواني قد تأثر بشكل بيض النعام الذي كان يستخدم في طقوس الدفن القديمة، إذ كان من عادة الجماعات الدينية المسيحية والمسلمة في الشرق الأوسط تعليق مثل هذه الحلي الكروية.

كانت الحلي المعلقة الخزفية العثمانية تُربط بفوانيس المساجد، وتعلق على شكل مجموعات تحيط بالمنبر كي يتمكن

بدأ إنتاج الخزف في مدينة إزنيق التركية في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي. أما في أواسط القرن السادس عشر الميلادي واستجابة للطلب المتزايد من قبل عليّة القوم والأباطرة العثمانيين، بدأ خزافو إزنيق بإنتاج أنواع فائقة الجودة من الخزف مثل هذه الحلية المعلقة والطبق والقنينة. وقد اختلفت هذه الآنية، المصنوعة من الفخار المخلوط بالزجاج واللاصق الحجري المكون من مادة الكوارتز والطين والزجاج المطحون، والمزينة برسوم تحت طبقة مزججة، اختلفت عن النماذج الخزفية التركية الأولى.

حلية معلقة

تركيا (إزنيق)

١٥٧٥-١٥٨٨م

الدولة العثمانية

فخار مخلوط بالزجاج مع
زخارف تحت طبقة مزججة

الارتفاع ٢٥,٥ سم

PO.17.1997



طبق

تركيا (إزنيق)

١٥٤٥-١٥٥٠ م

الدولة العثمانية

فخار مخلوط بالزجاج مع

زخارف تحت طبقة مزججة

القطر ٢٨,٨ سم

PO.48.1999

الأغلب، اللون الأزرق فوق سطح أبيض. ومع حلول عام ١٥٤٠ م شاع استخدام مزيج اللونين الفيروزي والأزرق وكذلك الأخضر العفني والزيتوني واللون البنفسجي كما يبدو في الصور. وقد صورت هذه الآنية التي تعود إلى أواسط القرن السادس عشر الميلادي تنوعاً زهرياً طبيعياً شمل بشكل رئيس الخزامي والقرنفل والورد والزنبق وبراعم الخوخ. وفي بعض المناسبات كانت التزيينات تشمل أنواعاً أخرى من الزهور والنباتات مثل الرمان والأقحوان كما هو مبين على الطبق هنا. الشنتماني، تصميم مؤلف من ثلاث دوائر مجتمعة، وهو

الناس من رؤيتها عن بعد أو من أسفل. وإلى جانب وظيفتها التزيينية، يُحتمل أن يكون لها وظيفة أخرى هي استخدامها كأجهزة صوتية تساعد في نقل صوت الإمام أثناء إقامة الصلاة، وكذلك لمنع القوارض من الوصول إلى زيت المصابيح لتشربه.

تُظهر هذه المجموعة من القطع إمكانية تعقب التسلسل الزمني للآنية الإزنيقية المصنوعة في القرن السادس عشر الميلادي، وذلك من خلال ملاحظة تطور تصاميمها وألوانها. فالآنية الأولى كانت ذات ألوان قاتمة، وكان يستخدم فيها، على



قنينة ماء

تركيا (إزنيق)

حوالي ١٥٤٠ م

الدولة العثمانية

فخار مخلوط بالزجاج مع
زخارف تحت طبقة مزججة

الارتفاع ٣٧,٥ سم

PO.47.1999

يبدو واضحاً في القنينة المبينة في الصورة العليا والصورة على يسار الصفحة، وهو نموذج آخر شاع استخدامه في هذه الفترة. وقد كُتب الكثير عن منشأ الشنتماني، حيث ربطته النصوص بالتقاليد البوذية في آسيا الوسطى.

أما إضافة لون الطماطم الأحمر النافر في النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي، فقد كانت صفةً مميزة بشرت بمرحلة جديدة من مراحل تطور الخزف الإزنيقي.

كان من شأن هذا المخطط اللوني الجديد الذي تضمن الأخضر الزمردي، الظاهر في الحلية المعلقة، أن يصبح علامة فارقة من علامات الخزف الإزنيقي استمرت حتى نهاية القرن، وهي النقطة التي توقف عندها إنتاج هذا النوع من الخزف. وقد تنوعت تصاميمه وتراكيبه فأصبحت أكثر تجريداً كما احتوت على بعض الأشكال البشرية.

(Atasoy and Raby, 1989; Carswell, 2003). K.K.





مخطط ملاحي للبحر الأبيض المتوسط

تركيا

حوالي ١٦٠٠ م

الدولة العثمانية

حبر على ورق

١٢٠ x ٢٦٠ سم تقريباً

(للجزأين)

MS.709.2010

تفاعل قوي بين التقاليد البحرية للدول الإسلامية والمسيحية الواقعة على البحر الأبيض المتوسط في تلك الفترة.

أشهر هذه المخططات هي خريطة بييري رئيس (حوالي ١٤٧٠-١٥٥٤ م) التي ترجع إلى العام ١٥١٣ وهي محفوظة في متحف توب كابي سراي وتعتبر من التحف الفنية النفيسة بزینتها الفنية وتصويرها للجزر الرائعة والسفن والوحوش الخرافية. وقد اشتهر الرئيس أيضاً بكتابه «كتاب البحرية» الذي ذكر فيه اكتشاف أميركا، اعتماداً على خرائط كريستوفر كولومبوس التي اختفت.

ولا توجد من هذا الكتاب إلا نسختين فقط في العالم. وفي حين أن طبعته الأولى (١٥٢١ م) وُضعت لتكون مخططاً ملاحياً عملياً، إلا أن طبعته الثانية (١٥٢٦ م) بدت بشكل مختلف؛ إذ تمت مراجعتها وزخرفتها لتقدم إلى السلطان سليمان (الذي حكم ما بين ١٥٢٠ م-١٥٦٦ م).

هذه الخريطة هي مخطط ملاحي مؤلف من جزأين وقد جمع من عدة قطع من الورق السميك، وهو يصور كل أجزاء البحر الأبيض المتوسط، من مضيق جبل طارق في الغرب إلى السواحل التركية واللبنانية في الشرق. وقد كتبت أسماء المدن والقلاع والموانئ الساحلية باللغة التركية العثمانية، بينما تركت الأجزاء الداخلية من الأقطار فارغة. تم تلوين الجزر بالأخضر أو الأحمر أو البيج، لسبب غير واضح. وقد صورت بعض المدن أو الأماكن الرئيسة ضمن مخططات منظورية حمراء اللون، بينما مُيزت مناطق المياه الضحلة بنقاط سوداء صغيرة، مما يبين بوضوح أن هذا المخطط رسم لأغراض بحرية. ومن المعروف أن العديد من المخططات التركية العثمانية كانت موجودة ابتداءً من أواخر القرن الخامس عشر أو أوائل القرن السادس عشر الميلاديين.

وقد قادت المواد التي عُثر عليها، الخبراء للاعتقاد بوجود



١٥٢٦ م، أضيف إلى ذلك نوعية الورق، الذي استخدمت في صناعته القوالب السلكية، وهي تقنية دخلت إلى العالم العثماني في نهاية القرن السادس عشر الميلادي أو بداية القرن السابع عشر الميلادي.

(Harley and Woodward, 1992; Christie's, 2009). J.G.

إذا وضعنا هذه النقطة في الحسبان ونظرًا إلى الحجم الكامل للجزأين، حوالي ١٢٠ x ٢٦٠ سم فإن من المحتمل أن تكون هذه الخريطة مخططًا جداريًا مزينًا غير مكتمل. أما وجود مدن مثل طرابلس الجديدة أو الإسكندرية الجديدة فيدعو للاعتقاد بأن المخطط وضع عام ١٦٠٠ م؛ إذ إن هذه المدن لم تكن موجودة في خريطة بيري رئيس التي وُضعت عام



لوحة من المخمل الحريري

إيران

أوائل القرن السابع عشر
الميلادي

الدولة الصفوية

مخمل حريري مفرغ وموشى
بخيوط معدنية

١١٤ × ٨١ سم

TE.204.2010

الشيبة بتلك الظاهرة في هذه القطعة من المخمل. تصور أوراق الشجر المحيطة بالصيدتين في هذه القطعة طائفة من الأزهار تشمل القرنفل والسوسن إلى جانب بعض العناصر الفنية السعفية المنمقة.

وفي حين تعتبر القامات الهيفاء والأثواب الطويلة والأحذية المستدقة في هذه القطعة الحريرية من الأمور المميزة للأزياء الصفوية في تلك الحقبة، إلا أن القبعات الصغيرة وفتحات القمصان الواسعة تعطي اللوحة طابعاً أوروبياً. فالتأثيرات الغربية كانت مألوفة في إيران خلال هذه الفترة كما كانت مقبولة ومرحباً بها في البلاط الصفوي. وقد قوي هذا التأثير بشكل خاص في ستينيات ذلك القرن بعدما زار فنانون أوروبيون البلاط الملكي في أصفهان وعندما أرسل الشاه عباس الثاني بعضاً من رسامي بلاطه إلى روما لدراسة الفن الإيطالي. وقد طارت شهرة هذه الأقمشة الفاخرة في كل أنحاء

كانت الأنسجة، وخصوصاً المخمل الحريري، من أنفس القطع التي صنعت في إيران الصفوية. وتعتبر هذه الصورة المؤلفة من أشخاص أنيقي الملبس منهمكين في عدد من المطاردات الترفيهية من المواضيع الشائعة في هذه الفترة. تصور اللوحة سيدتين مجهزتين بكل مستلزمات الصيد مثل أجنحة الحمام المربوطة حول خصريهما لاستخدامهما كطعم، وحبل وقلنسوة الصقر.

كان الصيد بالصقور والصيد بشكل عام من الهوايات المفضلة التي مارسها عليّة القوم في بلاد فارس وكانت مادة دسمة للفنانين الصفويين. وقد عبروا عن ذلك بوسائل متعددة منها النسيج والمنمنمات. ومن الأمثلة الأخرى على المخمل الصفوي الذي يحوي أشكالاً بشرية قطعة من مقتنيات المعرض الدائم لمتحف الفن الإسلامي تمثل أزواجاً من النساء تحملن زهوراً بتكرار عمودي، وقد أحاطت بهن الشجيرات المزهرة



التي ميزت البلاط الصفوي في القرن السابع عشر الميلادي. إن الأقمشة المخملية المزركشة بالذهب التي حفلت بها فترة حكم الشاه عباس، والتي أطلق عليها اسم «زربافت المخمل»، واستخدام خليط الذهب والفضة مع نسبة عالية من الذهب في الخيوط التي حيكَت منها خلفية هذا النسيج، لا يتركان مجالاً للشك بشأن الكلفة الباهظة والمهارات الممتازة التي وُظفت في صناعة هذه القطعة الفاخرة.

(Spuhler, 1978; Thompson, 2004; Pope and Ackerman, 1939; Baker, 1995; Bier, 1987). J.M.

العالم المعروف آنئذٍ وأعجب بها الناس، خصوصاً في أوروبا، نظراً للمهارة العالية والتصاميم المفصلة والمواد الباهظة التي استخدمت في صناعتها ولجمالها البديع الأخاذ. لم يقتصر الإعجاب بهذه الأنسجة الصفوية على النخبة الأوروبية فحسب، بل تعداها ليصل إلى ملوك آسيا، إذ تفيد المصادر بأن ملك سيام كان يقتني الحرير الفارسي بكميات كبيرة. ولطالما أرسل حكام إيران المخمل الحريري كهدايا دبلوماسية إلى بلاطات الدول الأجنبية. أما المخمل الذي كان يقدم كهدايا، لأغراض سياسية، فقد كان يُصنع من أفخم المواد مثل الحرير المطعم برقائق الذهب والفضة؛ وذلك لاستعراض الثروة والفخامة



سجادة صلاة

إيران (أصفهان)

أواخر القرن السادس عشر
أو أوائل القرن السابع عشر
الميلاديين

الدولة الصفوية

حرير وصوف وخيوط معدنية

١٧٤ × ١٢١ سم

CA.82.2010

تشكل سجادة الصلاة هذه جزءاً من مجموعة مشهورة من قطع سجاد المحراب الفارسي الصفوي والمعروفة باسم مجموعة توب كابي. تعتبر النقوش الخطية من السمات المميزة لمعظم هذه القطع من السجاد. أما ترجمة النص الفارسي الذي تحويه هذه السجادة فيقول:

«طالما لا يزال هناك أثر لهذه الأرض أو لهذه السماء / فليظل البيت العثماني بيت الأسياد العظماء / وليتربعوا على عرش العدالة والحظ / بفرح ونجاح على الدوام / وليكن اسم السلطان مراد / الزينة المجللة لكل الخطب وكل المسكوكات / في إيران والأناضول والأراضي العربية / وليكن لك جبروت الأبطال / ونبع لا ينضب / ولتبقَ فتياً ما بقي العالم / وليكن غبار سجادتكم مثل ميرزا مخدوم / كن أنبل المؤذنين».

وقد كتب هذا النقش من الشعر الفارسي بخط نستعليق، وهو يحوي اسم السلطان مراد داخل الخرطوش (المستطيل) على الزاوية اليسرى العليا (الصورة). ويدل محتوى النص على كون السجادة هدية دبلوماسية مقدمة من البلاط

الفارسي الصفوي إلى البلاط التركي العثماني. ومن المحتمل أن تكون السجادة قدّمت احتفالاً بمعاهدة السلام التي وقعها الطرفان عام ١٥٩٠ م، مما يعني أن اسم السلطان مراد هنا هو للسلطان العثماني مراد الثالث. وقد كان شاه عباس هو الحاكم الصفوي في ذلك العهد.

ومن السمات المشتركة للعديد من قطع هذه المجموعة تقنية الزركشة بالخيوط المعدنية. وهنا نراها تستخدم بنجاح لتظهر تضادها اللوني مع السعف وأوراق الكرمة والأوراق المتموجة الأخرى الموجودة في التصميم.

ورغم أوجه الشبه هذه إلا أن هذه السجادة تعتبر استثناءً للقاعدة لأنها صنعت من الحرير بينما كل قطع السجاد الأخرى صنعت من الصوف، مما يدفعنا للاعتقاد بأهميتها وقيمتها الثمينة.

(Eiland and Pinner, 1999; Thompson, 2006; Canby, 2009). J.M.



ایمان و ایمان

ایمان و ایمان

ایمان و ایمان

ایمان و ایمان

ایمان و ایمان

ایمان و ایمان

ایمان و ایمان

ایمان و ایمان



لوحة شخصية لفتح
علي شاه

إيران

١٢٣١ هـ (١٨١٦ م)

الدولة القاجارية

ألوان زيتية على القماش

١٠٩,٥ x ١٦٨ سم

PA.18.2010

استوحت جمالياتها النمطية من الفن الإمبراطوري للسلالة الساسانية، الذي يبدو واضحاً في المنحوتات الصخرية البارزة لطاقي بستان في غرب إيران. وقد تميزت فترة حكم فتح علي شاه بإحياء الفنون والآداب المعروفة باسم بازغاشت (والتي تعني العودة)، وقد وصل حجم اللوحات الشخصية والزيتية الكبيرة إلى مستويات لم تصل إليها أي من السلالات السابقة من قبل. تم رسم العديد من اللوحات الشخصية البلاطية الكبيرة لفتح علي شاه تعبيراً عن الثروة والفخامة والسلطة الراسخة لبلائه، أمام شعبه وأمام العالم. وقد كانت مثل هذه القطع الفنية تقدم هدايا للسفراء الأجانب والملوك والحكومات لنقل مفاهيم التفوق الإيراني في الخارج. وقد أرسل معظمها إلى الدول الأوروبية الغربية كتعبير عن الوضع السياسي العالمي لإيران في تلك الفترة، حيث تنافست كل من بريطانيا العظمى وروسيا في السيطرة على البلاط القاجاري. وقد أرسلت واحدة

تصور هذه اللوحة الشخصية فتح علي شاه الحاكم الثاني للسلالة القاجارية، الذي ولد عام ١٧٧١ م وخلف عمه آغا محمد مؤسس السلالة عام ١٧٩٧ م وحكم حتى وفاته عام ١٨٣٤ م. ويمكن التعرف عليه مباشرة في الصورة بسبب مظهره المميز الذي تعبر عنه لحيته السوداء الشديدة الطول، التي تصل إلى ما تحت خصره النحيل، وثوبه الفاخر وملحقات الثوب أيضاً. نراه في هذه اللوحة وهو يلبس قبعة ملكية مرصعة بالجواهر ويحمل صولجاناً رائعاً مع خنجر تغطيه الأحجار الكريمة مثبت إلى حزامه. تعطي هذه القطع رموزاً واضحة على السلطة وتركز على الجوانب البصرية الجليلة للنفوذ الملكي. أما تكرار هذه المظاهر في صور الشاه الأخرى فيشكل جزءاً مهماً من الرسالة السياسية التي كانت تنقلها مثل هذه الصور. ومن المحتمل أن يكون فتح علي شاه قد اعتبر نفسه وريثاً شرعياً عن التقاليد الملكية الفارسية القديمة، وربما تكون هذه اللوحات قد



شاه. وقد رسم ما يزيد على ١٢ لوحة زيتية بالحجم الطبيعي ولوحات مزججة أصغر منها حجمًا للملك، وكان يملك مهارة واضحة في تصوير عظمة وفخامة وسلطة وثروة الإمبراطور، مما كان يرضي غرور فتح علي شاه على ما يبدو. ساعدت هذه اللوحات في تعزيز صورته الإمبراطورية الأيقونية. (Falk, 1972; Diba and Ekhtiar, 1998). J.M.

من هذه اللوحات على نحو علني ومعروف عام ١٨١٢م إلى الأمير ريجنت الذي أصبح فيما بعد الملك جورج الرابع، ملك بريطانيا العظمى، وأرسلت معها مخطوطة مصورة من شعر فتح علي شاه الخاص بعنوان «ديوان خاقان» والتي توجد حاليًا ضمن مجموعة مقتنيات المكتبة الملكية في قلعة وندسور. كان الفنان مير علي أبرز رسامي اللوحات البلاطية في بداية حكم علي



الصورة معكوسة (انظر إلى اليسار)

قطعة أخرى سبقتها. يقال إن الإمبراطور أورانغزب (حكم ما بين ١٦٥٨-١٧٠٧ م) أرسل خاتماً نقش عليه «جاغ ديوراج» إلى شيكا ديفا راجا في ميسور (١٦٧٢-١٧٠٤ م) عام ١٧٠٠م. وهو نفس النقش الذي يحمله ختم ميسور الموجود في متحف الفن الإسلامي، باستثناء اسم أحمد شاه والتاريخ. شيكا ديفا راجا كانت أيضاً إقطاعية تابعة لميسور.

ومن المحتمل أن يكون الخاتم الأول قد أرسل إلى الإمبراطورية المغولية كنوع من العرفان للتوسع المهم الذي نجحت ميسور بتحقيقه كدولة جايبة للجزية، مما ساعد الإمبراطورية في توسيع حكمها العسكري المركزي. وبصنع قالب مشابه للختم الأول أمكنت المحافظة على تقليد سياسي معني بمكافآت البلاط.

ومن المحتمل أن يكون الختم الأصلي قد ضاع أو تلف، لذا تقدمت إقطاعية راجا بطلب صنع خاتم جديد. ولهذا السبب يمكن أن يكون هذا الختم نسخة عن خاتم أورانغزب الأصلي الذي يعود تاريخ صنعه إلى العام ١٧٠٠ م، مع فرق واحد هو اسم أحمد شاه والتاريخ.

(Christies, 1999). S.N.

استخدم هذا الختم الملكي لتصديق الوثائق الملكية داخل الإمبراطورية المغولية إبان حكم أحمد شاه (الذي حكم ما بين ١٧٤٨-١٧٥٤م). يعرض الختم الجانبين الرسمي والخاص للحاكم، وتكمن أهميته في تمثيله للسلطة بينما هو يحافظ في الوقت نفسه على حميمية هذه القطعة الشخصية. رُصع الختم بقطع مستطيلة من الزمرد والياقوت ثبتت بالتناوب فوق رقائيق من الذهب على شكل خطوط مقلمة، وقد ثبتت ماسة واحدة في أعلى الختم عند مكان التقاء الحلقة مع القاعدة.

كان للمغول ولع شديد بالجواهر والأحجار الكريمة، وقد غطي الكثير من أدواتهم العملية بالجواهر والتصاميم الفنية، مثل هذا الختم، الذي يظهر سطوة وثروة مالكة. وقد كانت مثل هذه القطع ترسل كهدايا من الأباطرة إلى حكام الإقطاعيات التابعة لهم وللمنفذين فيها.

يوجد على قاعدة الختم نقش كتابي بأحرف عربية كتب بخط المستعليق يقول: «راجة جكدبوراج أحمد شاهي ١١٦٢» (١٧٤٨-١٧٩٤ م)، وهو يشير إلى راجا ديف راج وهي إقطاعية تابعة للإمبراطور المغولي أحمد شاه في السنة الثانية لحكمه. وقد استخدم هذا الختم من قبل الإقطاعية لتصديق أو توقيع الوثائق الملكية. لكن يبدو كأن هذه القطعة هي نسخة عن

ختم ميسور الملكي

الهند

١٧٤٨-١٧٥٤ م

السلالة المغولية

ختم من الذهب المرصع بالياقوت والزمرد مع ماسة واحدة مثبتة على رقائيق من الذهب

٥,٥ x ٥ سم

JE.215.2009





حامل فنجان قهوة

تركيا أو أوروبا (سويسرا على الأغلب)

القرن التاسع عشر الميلادي

الدولة العثمانية

ألماس وياقوت مثبت على هيكل من الذهب

الارتفاع ٥,١ سم

والقطر ٥,٥ سم

JE.206.2008

اليمني (الذي منه اشتقت كلمة موكا)، حيث يُقال، وحسب الأسطورة المعروفة، إن شيخاً من أبناء المنطقة اكتشف القدرة العلاجية لشراب مصنوع من حبوب القهوة.

سرعان ما وصلت القهوة. نتيجةً للتوسع العثماني في البلقان، إلى أوروبا، وفي القرن السابع عشر الميلادي تم افتتاح أول مقاهٍ قدمت فيها القهوة في فينيسيا عام (١٦٤٥م) ولندن عام (١٦٥٢م) ومارسيليا (١٦٥٩م)، وقد ارتبط هذا الطعم الجديد بعدد من السلوكيات الإشكالية لدرجة أن قوانين جديدة سُنّت لمنع استهلاك هذه المادة. وقد فرض السلطان مراد الرابع (حكم ما بين ١٦٣٤م - ١٦٤٠م) حظراً تاماً على القهوة وأمر بهدم المقاهي. وفي عام ١٧١٠م حظر البابا كليمنت الحادي عشر القهوة باعتبارها مشروباً إسلامياً، لكنه لم يتشدد كثيراً في هذا الأمر.

في القرن التاسع عشر الميلادي انتشرت المقاهي في

زُين حامل فنجان قهوة القرن التاسع عشر الرائع هذا (والمسمى ظرف بالتركية) بشكل كثيف بالألماس والياقوت المثبت على هيكل من الذهب. تتميز هذه القطعة أيضاً بطريقة تصنيعها فالياقوت فيها قد قُطع ليناسب المكان المخصص له مما يعني هدر كمية كبيرة من الأحجار الكريمة في صنعه. كانت فناجين البورسلين الرائعة الخالية من القبضات توضع داخل حوامل القهوة هذه لحماية يد حاملها من الحرارة، وقد استوردت هذه الحوامل في البداية من ميسين في ألمانيا، ولكن بعد ذلك أصبحت تُصنع من قبل فنّاني البلاط في اسطنبول لتحاكي النماذج المستوردة من سيفر. وقد وجدت مجموعات كاملة مؤلفة من حوامل فناجين القهوة مع الفناجين والصينية في متحف توب كابي سراي. لعبت القهوة دوراً مهماً في الثقافة العثمانية ابتداءً من القرن السادس عشر الميلادي، فنبتت القهوة نشأً من الجبال الإثيوبية وكان يستورد عبر ميناء مخا



أوروبا، وخصوصًا فرنسا، بصناعتها تلبيةً لاحتياجات راعيها. لا يُعرف بالتحديد فيما إذا كان حامل القهوة هذا قد صُنِعَ في مصانع البلاط العثماني؛ ربما من قبل حرفيين أوروبيين عملوا فيها إلى جانب المخضرمين المحليين، أو أنه استورد من أوروبا، وفي هذه الحالة من المرجح أن يكون مستوردًا من سويسرا.

(Rogers and Köseoglu, 1986; Kleiterp and Huygons, 2006). J.G.

كل أنحاء اسطنبول حيث كانت أماكن للقاءات الاجتماعية والثقافية. أما تقديم القهوة للضيوف فقد أصبح جزءًا تقليديًا من أية مناسبة اجتماعية سواء أكانت في المنازل أو حتى في الاستقبالات التي كانت تتم في قصر السلطان.

انفتحت الثقافة العثمانية في مراحلها الأخيرة خلال القرن التاسع عشر الميلادي على أوروبا حيث بدا التأثير الأوروبي واضحًا في القطع الكمالية الفارحة التي كلف السلاطين فناني



لوحة قوس خشبي

المغرب

القرنان السادس عشر والسابع
عشر الميلاديانالفترة التي تلت حكم السلالة
المرينية

خشب منحوت وملطخ

٢٤٩ x ١٨٢ سم

WW.80.2002

أقواس خشبية شبيهة بهذا القوس في ساحة مدرسة بو إنانيا في فاس في المغرب، والتي بنيت في أواسط القرن الرابع عشر الميلادي واشتهرت ببلاطها الملون الذي يغطي الجزء السفلي من الجدران الداخلية بينما يزين الجص واللوحات الخشبية الجزء العلوي من الساحة ذات الطابقين. أما أفضل مقارنة يمكن إجراؤها هنا فهي مقارنة اللوحات الخشبية لهذا القوس مع شبيهات لها وجدت في بيت النافورة في جامع القرويين في فاس، والذي يحوي نافورة شبيهة بإحدى نوافير قصر الحمراء في غرناطة، كما يحوي كذلك لوحة خشبية متداخلة خصوصاً عند منطقة التقاء الأعمدة والتيجان بالسقف، وهي تشبه تماماً اللوحة الخشبية التي لدينا.

ورغم التشابه بين مادتي الجص والخشب من حيث قابليتهما للحفر، إلا أن المادتين مختلفتين كثيراً؛ فالجص الفاتح اللون يتضارب بشدة مع الخشب البني الداكن، والنتيجة هي تزيينات عامة معقدة تختلف عند النظر إليها نهائياً بسبب الألوان المختلفة وكثافة الضوء.

(Gros & Dellettrez, 2002; Gabrieli et al., 1991). J.G.

يعتبر هذا القوس الخشبي الرائع نموذجاً للمشغولات الخشبية الشمال إفريقية التي انتشرت في أواخر القرون الوسطى وأوائل العهد الذي تلاه. وقد يكون جزءاً من التزيينات المعمارية لأحد البيوت الفخمة أو القصور أو ربما يكون جزءاً من بناء مدرسة، وهو الاسم الذي يُطلق على مدارس تحفيظ القرآن. أما المدرسة في شمال إفريقيا فتعني كلية تضم غرفاً لسكن الطلاب حيث كانت تُدرس إلى جانب الدراسات القرآنية، مواد مثل الشريعة الإسلامية والفلك والرياضيات والعلوم.

يحمل القوس، الذي يبلغ عرضه ٢,٥٠ متر تقريباً، شكل الجزء العلوي من بوابة ويحيط إطار مستطيل بقوسه الدائري. وقد زين جانبا القوس برسوم الأزهار المتشابكة مع نمط هندسي بسيط من عراوي العقد، أما الأجزاء المختلفة لهذه القطعة فقد فصلت بحزم مدهونة ببراعم صغيرة أو أشكال متعرجة. وقد حُفرت التزيينات بشكل سطحي ولونت بألوان عديدة مثل الأحمر والأصفر والأخضر والبني وغيرها. أما باطن القوس فقد ملئ بالمقرنصات؛ وهي قطع خشبية على شكل خلايا النحل جُمعت معاً لتعطي شكلاً يشبه الهوابط ولتخلق شعوراً بأن هناك ستارة متدلية من أعلى القوس. تمكن مشاهدة





حلي للأذنين

المغرب

القرن الثامن عشر الميلادي

الأسرة العلوية في المغرب

ألماس وزمرد وأحجار شبه
كريمة على قاعدة من الذهب

القطر ٨,٧ سم

JE.4.1997

الأرستقراطية الصغيرة التي كانت تعيش في المدن في القرون
الماضية وصولاً إلى القرن العشرين الميلادي.

يعكس هذا الطراز من المجوهرات التقاليد البربرية
إضافة إلى ظهور تأثير النفوذ العثماني والإسباني فيها. إذ
تلحظ أوجه التشابه بين هذه الحلي وبين العقد ذي الحلقات
الثلاث الكبيرة أو المسماة طبقات، المرصع بالأحجار الكريمة
والذي يعود إلى القرن السابع عشر الميلادي من المجوهرات
الإسبانية. لكن ورغم التأثيرات الخارجية إلا أن هذا العقد
وحلي الأذن تمثل بقوة النمط والحرفية المغربية. ومن المثير

في حين أن المتحف يعرض قطعاً تعود إلى الفترة الممتدة من
القرن الثامن الميلادي حتى القرن التاسع عشر الميلادي، إلا أنه
يركز على فترة القرون الوسطى تحديداً. لذا تتمتع هذه الحلي
الذهبية بأهمية خاصة كونها تسلط الضوء على تقليد فني مهم
في العالم الإسلامي. فخلافاً للجواهر التقليدية التي عرفت في
القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين في المغرب والتي
كانت تُصنع من الفضة، فإن هذه القطع الثلاث قد صنعت من
الذهب. وهي مهمة لأنها تنقل صورة عن الثروة والذوق اللذين
تمتع بهما فئات معينة من المجتمع المغربي، مثل الحلقات



عقد

المغرب

القرن التاسع عشر الميلادي

الأسرة العلوية في المغرب

عقد من الذهب واللؤلؤ مع

قلائد متدلّية من الزفير

والزمرّد والياقوت على قاعدة

من الذهب

٤٣ x ٤٥ سم

JE.5.1997

هذه المنطقة. ترمز الأشكال البيضوية الرقيقة والقطرات إلى الجوانب الأنثوية، كما أن للجواهر رمزيّتها الخاصة فاللؤلؤ ترمز إلى الطهارة والزمرّد للوقاية من السم، حسب الاعتقادات الشعبية، والياقوت لتقوية القلب.

كما يبدو في العقد المبين في الصفحة التالية والذي يحوي قطعاً محززة على شكل حبّات الشام وتوسع قطرات، فإن هناك عنصراً شاع استخدامه هو نموذج حبة الرمان الذي كان يرمز للخصوبة والحماية من العين الحاسدة. وقد كان هذا النوع من العقود إضافة إلى الأقراط جزءاً مهماً من زينة العروس

للاهتمام ملاحظة عمل الصائغ المعقد في صنع الثقوب التزيينية والإضافات المينائية وخصوصاً إذا علمنا أن معظم الحلي في ذلك الوقت كانت تُقَيِّم حسب وزنها وليس حسب إتقان صناعتها. يعتبر هذا النوع من الميناء أحد أفخر أنواع حرف الفن الإسلامي، وهو يستخدم إلى جانب أنفس الجواهر في المغرب وفي كل بلاد العالم الإسلامي الأخرى، كما يبدو في الحلي المغولية المعروضة في المتحف.

وبما أن المجوهرات هي تصميم تقليدي من شمال إفريقيا، فإنها تحمل الرموز الثقافية التي تناقلتها الأجيال في



هذه الحلي إلى أن بيعت أخيراً بسبب تغير الأزياء وظهور
موضات جديدة.

(Behrens-Abouseif and Vernoit, 2006; Hasson, 1987; Jenkins and Keene, 1982). M.W.

في حفل زفافها. فحلي الأذن الاحتفالية كانت تتدلى من لباس
الرأس وتصل إلى مستوى الأذنين وتغطيها. وفي الحقيقة فإن
هذه القطع الرائعة من المجوهرات كانت جزءاً من مهر عرائس
الطبقة المغربية الراقية في فترة من الفترات. تناقلت الأجيال

عقد

المغرب

القرن الثامن عشر الميلادي

الأسرة العلوية في المغرب

ذهب منقوش ومطعم بالمينا مع
أحجار الزمرد والأميشت

القطر ١٣ سم

JE.3.1997





القرن التاسع عشر الميلادي أهمية الفن الإسلامي كقوة مؤثرة في عالم التصميم الفني حتى لغير المسلمين.

تغير المناخ السياسي في مصر بشكل مأساوي مع سقوط المماليك الذي تبعه بعد فترة خروج المحتلين الفرنسيين والعثمانيين منها أيضاً، مع أن هذا لم يؤثر على الإعجاب باللمسات الجمالية المملوكية والفنون الأوروبية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر الميلاديين. وقد أسهم التشبه بالمماليك في دعم حق العثمانيين وتقوية حجتهم في حكم مصر. وكانت البداية مع إحياء فن العمارة الذي تبعه إحياء الفنون التزيينية، كما يبدو في هذه الفوانيس وصندوق القرآن (ص ١١٣ - ١١٥).

ومن الغريب أن هذا دُعم بالموجة المتزايدة من الاستشراق التي عمت الغرب؛ فقد أصبح التصوير الحرفي أو تقليد بعض جوانب الثقافات الشرقية عنصراً بارزاً في أواخر القرن التاسع

قد تبدو هذه المصاييح للوهلة الأولى من الأعمال الفنية التي نفذت في الفترة المملوكية والتي يمكن أن يُقال عنها إنها قطع إسلامية تعود إلى فترة القرون الإسلامية الوسطى، هذا إن حكمنا عليها من ناحية التصاميم والتقنيات المستخدمة في تنفيذها. لكن الحقيقة هي أن هذه القطع استقت إحياءها من الماضي وهي تمثل انعكاساً ثقافياً وارتباطاً بتراث القرون الوسطى. فقد انبثق إحياء هذه القطع من الحاجة إلى إعادة اكتشاف بعض السمات الجمالية والسياسية والثقافية التي مورست في حقب معينة من الماضي. ففنون السلالة المملوكية بنقوشها الكتابية الجريئة وتصاميمها الفخمة تجسد سلطة الحكام. وقد صنعت هذه القطع بتكليف من جهات عليا لتعرض وتعلن عن القوة والهيمنة. وقد لاقى هذا الربط بين السلطة والرومانسية إقبالا شديداً في الأسواق المحلية والأجنبية. تعرض هذه المشغولات المعدنية التي صنعت في مصر وفرنسا في

مصباح مسجد على
الطراز المملوكي

فرنسا (باريس)

١٨٨١م أو ١٨٨٤م (٩)

الجمهورية الفرنسية الثالثة

زجاج مطلي بالمينا

الارتفاع ٤١ سم

GL.512.2008



فوانيس قاهرية

مصر (القاهرة)

القرن التاسع عشر الميلادي

الأسرة العلوية في مصر

نحاس أصفر مكفّت بالفضة
والنحاس الأحمر

الارتفاع ٨٤ سم

والقطر ٣٤,٥ سم

MW.235.2003

الشكل الأصلي الذي كانت ستبدو عليه قطع القرون الوسطى،

فيما لو بقيت على حالها.

وعلى العكس من ذلك فإن مصابيح المساجد الزجاجية هي أوروبية الصنع تمامًا، فالعديد من المعارض العالمية التي أقيمت في باريس عامي ١٨٦٧ و ١٨٧٨ م وفي فيينا عام ١٨٧٣ م دعمت فكرة إحياء الفنون والثقافة الشرق أوسطية في أوروبا. ومع انتشار التصاميم الهندسية والزهرية للفن الإسلامي في الغرب زاد إقبال الناس على اقتناء القطع المزينة بعناصر شرقية. وفي القرن التاسع عشر الميلادي بدأ الزجاجون في النمسا وبوهيميا وفرنسا يصنعون قطعاً فنية مزخرفة على الطراز الإسلامي. وكان فيليب جوزيف بروكارد وإميل جاليه وجوزيف ولودفيك لوبماير وأنتونيو سالفياتي من أشهر الزجاجين الذين صنعوا مصابيح معلقة وأكواب وقوارير طويلة العنق مستوحاة من الفنون الإسلامية وقدموها للمستهلكين الأوروبيين المتعطشين إليها.

عشر الميلادي.

تم صنع المشغولات القاهرية في القاهرة كما يبدو من اسمها، من قبل حرفيين محليين. ولم تنته هذه الفترة من الرومانسية مع زوال حكم السلالة المملوكية، فالكثير من القطع القاهرية تحمل صوراً لآثار مصرية قديمة وأوابد مشهورة. ومن الممكن أن تكون المصابيح وعلبة القرآن المكفّنة بالنحاس الأحمر والفضة قد صنعت للسوق الإقليمية أو من المرجح أن تكون قد صنعت لتصديرها إلى أوروبا.

فالخراطيش الكتابية العربية والرصائع العقدية البسيطة اللامتناهية والأطواق، كلها نسخ من المشغولات المعدنية التقليدية التي تعود إلى القرون من الثالث عشر إلى الخامس عشر الميلادية. تتمتع القطع الفنية المقلدة بنفس البريق التكيفي الذي تمتعت به نظيراتها في القرون الوسطى قبل أن تسقط عنها المعادن الثمينة، لذا فهذه القطع المقلدة تظهر



وقد جاء في نشرة الاتحاد المركزي للفنون التزيينية الصادرة عام ١٨٧٤م أنه تأثرًا منه بمصاييح المساجد الموجودة في متحف كلوني في باريس، فإن بروكارد بدأ باقتناء وتقليد هذا النوع من المصاييح، وقد حاول البحث بعناء عن تقنيات صنع الزجاج التي اتبعها الزجاجون المسلمون وخصوصًا ما عني منها بالمينا والتزجيج. وقد ميّز بروكارد نفسه عن طريق

المصباحان من صنع فيليب جوزيف بروكارد (١٨٣١م-١٨٩٦م) الذي بدأ حياته العملية كمرمم للزجاج. ويعتبر أول من بدأ عملية إحياء وتجديد تقنيات المينا الملوكية. وقد عُرض الكثير من أعماله في المعرض العالمي في باريس عام (١٨٦٧ م)، وخصوصًا مصاييح المساجد المطعمة بالمينا الفاخر.

مصباح مسجد على
الطراز المملوكي

فرنسا (باريس)

١٨٧٠ - ١٨٨٠ م

الجمهورية الفرنسية الثالثة

زجاج مطلي بالمينا

الارتفاع ٤٠،٥ سم، القطر ٢٩ سم

GL.153.2003



صندوق قرآن قاهري
(كرسي)

مصر (القاهرة)

أواخر القرن التاسع عشر

الأسرة العلوية في مصر

نحاس أصفر مكفّت بالفضة
والنحاس الأحمر

الارتفاع ٨٥ سم، القطر ٤٠,٥ سم

MW.234.2003

التي أنتجت في القرن الرابع عشر الميلادي والتي استلهم منها
فته. ولشاهدة تفاصيل توقيع بروكارد، يُرجى الإطلاع على
الصفحتين ١٦-١٧.

(Rudoe, 1994; Ribeiro and Hallet, 1999). M.W.

محاكاة أدق تفاصيل صناعة القطع الزجاجية الأصلية. وقد
كان بارعاً جداً في التقليد لدرجة أن معاصريه لم يستطيعوا
ملاحظة الفرق بين أعماله وبين القطع الأصلية. وإلى يومنا هذا
لا يزال الخبراء يلاقون صعوبة في تمييز أعماله عن الأعمال

الإبريق (MW.600.2010): النص العربي (انظر الصفحات ٣٨-٣٩).

حول القاعدة بخط النسخ

«نقشه حسين الحكيم بن مسعود الموصل في سنة سبعة وثلاثين وستمائة. الحمد لولي النعم يوسف ابن القناييري».

وحول الحافة الداخلية للقاعدة بخط النسخ:

«العز الدائم والإقبال الشامل والحظ السعيد والنعمة الخالدة والنصر القاصد والسعد الفضيل والبقاء لصاحبه».

كما توجد حزم من الخط الكوفي تحوي ابتهالات شبيهة بتلك الموجودة داخل القاعدة (انظر الرسوم على اليسار، الصورة العليا).

(Christie's, *Art of the Islamic and Indian Worlds*, (London, 6 October 2009), Sale 7751, Lot 31)

الشمعدان (MW.241.2004): النص العربي (انظر الصفحات ٤٠-٤١).

على كتف القطعة بخط النسخ:

«المجد الدائم والعمر المديد الأمين والخير الزائد والحظ الصاعد والحضور الجميل والنعمة الأبدية والعيش الرغيد والصلاح المقبل

والسلطة النفاذة والنصر المؤزر والثروة الدائمة والخير العميم والنعمة التامة والسعادة والجلال والفضيلة والبر».

على بدن القطعة، الحزمة العليا بالخط الكوفي:

«المجد الدائم والعمر المديد الأمين وال... والثروة الدائمة والخير العميم والحظ الصاعد والحضور الجميل وال... الممتاز...».

على بدن القطعة، الحزمة السفلى بالخط الكوفي:

«المجد الدائم والعمر المديد الأمين والخير الزائد والحظ الصاعد والحضور الجميل والحظ الأبدية... والحظ السعيد و..... السلام

الداخلي والخير العميم والنعمة الوافرة والسعادة الدائمة». (انظر أيضًا الرسوم على اليسار، الصورة السفلى).

(Sotheby's, *Islamic and Indian Art: Oriental Manuscripts and Miniatures*, (London, 29 April 1992), Lot 52)

السلطانية (MW.156.2000): النص العربي (انظر الصفحات ٤٤-٤٥).

الجزء الداخلي من السلطانية حول رسم يمثل بركة سمك بخط النسخ:

«العز لمولانا السلطان العظيم المالك رقاب الأمم / سلطان السلاطين العرب والعجم / الكامل الفاضل المؤيد المجاهد العالم».

حول الجدار الداخلي تحت إفريز من الحيوانات:

«عمل العبد الضعيف حجي محيي الكافاني» (انظر أيضًا الرسوم على اليسار، الصورة الوسطى).

(Christie's, *Islamic Art and Manuscripts*, (London, 11 April 2000), Sale 6281, Lot 263)

خنجر شاه جهان (MW.579.2008): النصان العربي والفارسي (انظر الصفحات ٧٦-٧٧).

اللوحات الطويلة:

«خنجر ملك الملوك، حامي الدين وغازي العالم. الملك المنتصر، سيد التوحيد السعيد الثاني، شاه جهان، مثل الهلال، لكنه وبانتصاراته

المتألقة يجعل العالم متألقًا إلى الأبد مثل أشعة الشمس».

أما في الخراطيش الأربعة المفصصة:

«يا الله يا فتاح! يا معين! يا مساعد! تمت في العاصمة أكبر أباد في السنة الملكية الثانية. ١٠٣٩ (١٦٢٩-٣٠)».

(Bonham's, *The Jacques Desenfans Collection*, (London, 10 April 2008), Sale 16444, Lot 271)

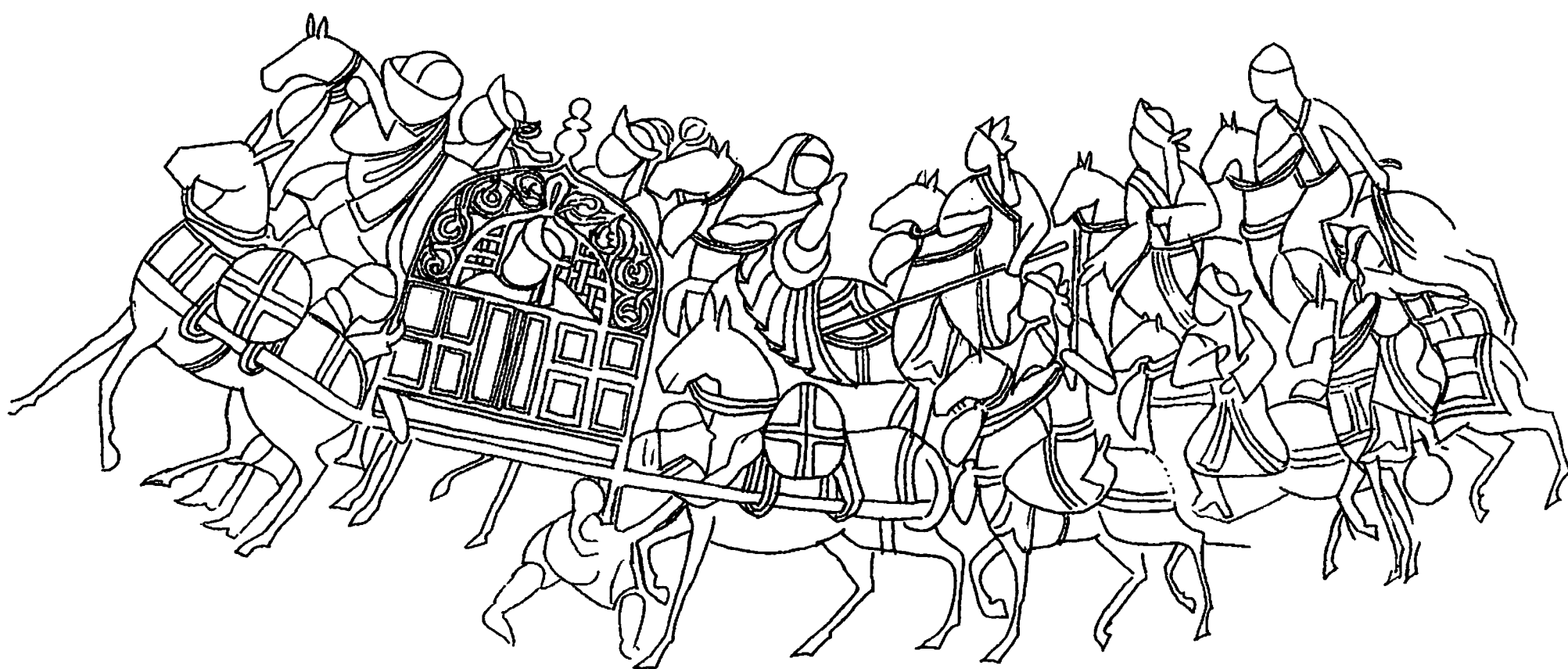
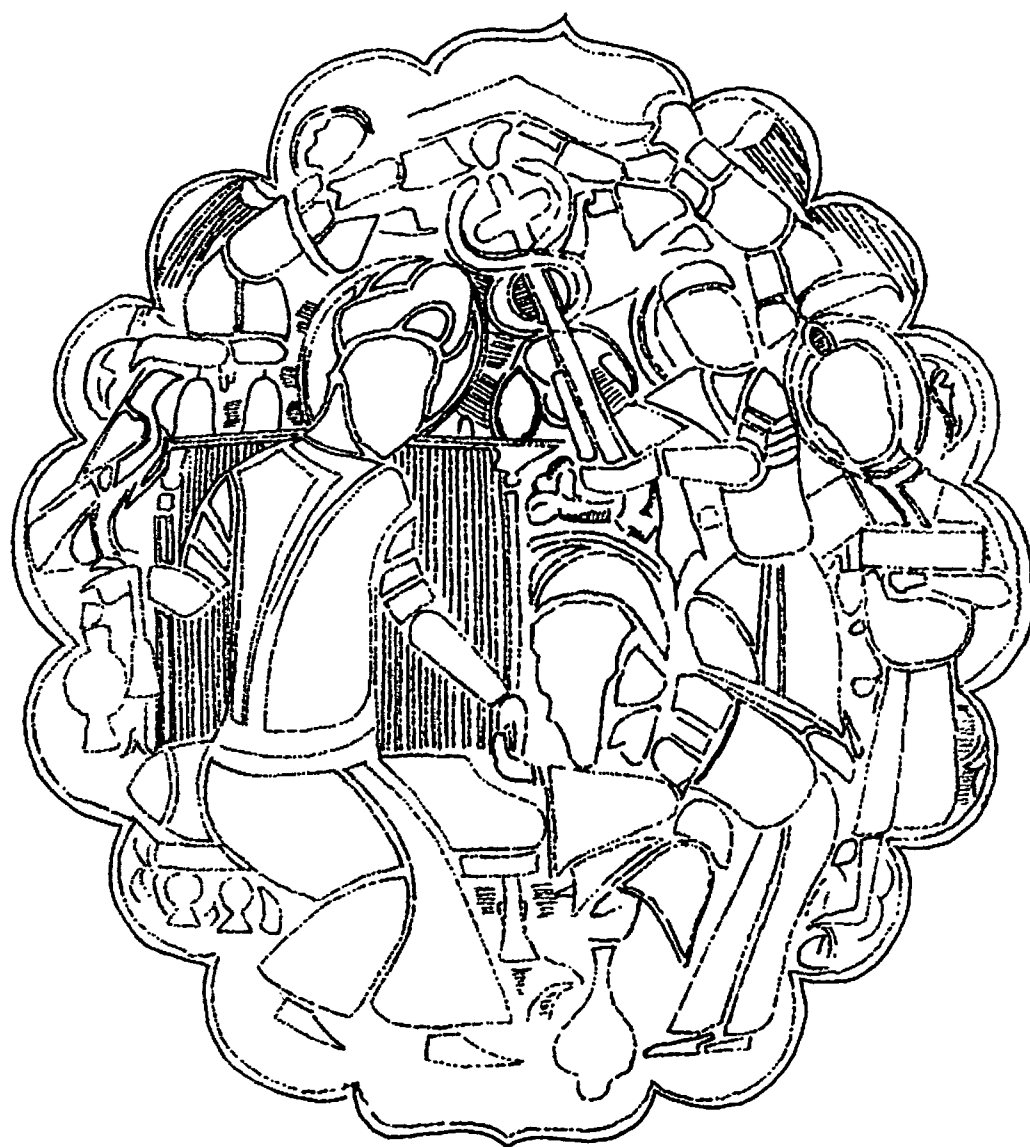
سيف (تلوار) شاه جهان (MW.532.2007): النصان العربي والفارسي (انظر الصفحات ٧٨-٧٩).

رباعية ندى علي متبوعة بـ: «لا إله إلا الله محمد رسول الله. هذا هو السيف الملكي الخاص بصاحب قيران الثاني / الملك المنتصر، ملك

البر والبحر، شاه جهان».

L.S (or: D).N. [Regnal] Year 10 (?) [10]47 (?) (AD 1637-8). In [Emperor's] company.

(Sotheby's, *Arts of the Islamic World, Including Fine Carpets and Textiles*, (London, 24 October 2007), Sale 7222, Lot 246)



قائمة المراجع

Burns, E. Jane (ed.). *Medieval Fabrications – Dress, Textiles, Cloth work and Cultural Imaginings*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Caiger-Smith, Alan. *Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World*. London: Faber and Faber, 1985.

Canby, S.R. *Shah 'Abbas; The Remaking of Iran*. London: British Museum Press, 2009.

Carboni, S. and D. Whitehouse. *Glass of the Sultans*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2001.

Carswell, J. *Iznik Pottery for the Ottoman Empire*. Doha: Islamic Art Society, 2003.

Christie's. *Magnificent Mughal Jewels*. London: Christie's, 6 October 1999.

_____. Christie's. *The Art of the Islamic and Indian World*. London: Christie's, 7 October 2007.

_____. *Art of the Islamic and Indian Worlds*. London: Christie's, April 2008.

_____. *Art of the Islamic and Indian Worlds*. London: Christie's, 6 October 2009 (using information supplied by Professor Beatrice Gruendler)

Curtis, J. and S.J. Simpson (eds.). *The World of Achaemenid Persia: The Diversity of Ancient Iran*. London: I. B. Tauris, 2010.

Diba, L. and M. Ekhtiar. *Royal Persian Paintings: The Qajar Epoch 1785-1925*. New York: I.B. Tauris, 1998.

Dodds, J. *Al Andalus: The Art of Islamic Spain*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.

Aksoy, S. and R. Milstein. "A Collection of Thirteenth-century Illustrated Hajj Certificates". In *M. Ugur Derman 65 Yas Armagani / 65th Birthday Festschrift*. Edited by Irvin Cemil Schick (ed.). Istanbul: Sabanci University, 2000.

Al-Kisa'i, Mohammed bin 'Abd Allah. Translated by W. M. Thackston Jr. *Tales of the Prophets*. Boston: Twayne, 1978.

Alexander, D. G. "Two Aspects of Islamic Arms and Armour: I. The Turban Helmet and II. Watered Steel and the Waters of Paradise." *Metropolitan Museum Journal*, Vol.18 (1983): 97-104.

Allan, J. *Metalwork Treasures from the Islamic Courts*. London and Doha: Islamic Art Society and Museum of Islamic Art, 2002.

Allsen, T. *Commodity and Exchange in the Mongol Empire: A Cultural History of Islamic Textiles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Atasoy, N. and J. Raby. *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*. London: Alexandria Press, 1989.

Baker, L. *Islamic Textiles*. British Museum Press: London, 1995.

Bass, G. F., et al. *Serçe Limani: An Eleventh-Century Shipwreck*, Vol. II. College Station: Texas A&M University, 2009.

Behrens-Abouseif, D. and S. Vernoit. *Islamic Art in the 19th Century: Tradition, Innovation and Eclecticism*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2006.

Bier, C. (ed.). *Woven from the Soul Spun from the Heart: Textiles Arts of the Safavid and Qajar Iran 16th-19th Centuries*. Exhibition catalogue. Washington D.C: Textile Museum, 1987.

- James, D. *The Master Scribes*. London and Oxford: Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1992.
- Khoury, N.N. "The Meaning of the Great Mosque of Cordoba in the Tenth Century". In *Muqarnas*, Vol. 13 (1996).
- Kleiterp, M, and C. Huygons. *Istanbul: The City and the Sultan*. Amsterdam: Heleen van Ketwich Verschuur, 2006.
- Krishnan, U.R.B. and M.S. Kumar. *Indian Jewellery: Dance of the Peacock* (reprint). Mumbai: India Book House, 1999.
- Kröger, J. *Nishapur: Glass of the Early Islamic Period*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1995.
- Lentz, T.W. and G.D. Lowry. *Timur and the Princely Vision*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1989.
- Martinez Caviro, B. *Cerámica Hispanomusulmana Andalusí y Mudéjar*. Madrid: Ediciones El Viso, 1991.
- McWilliams, M. and D.J. Roxburgh. *Traces of the Calligrapher: Islamic Calligraphy in Practice, c. 1600-1900*. Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, 2007.
- Nickel, H. "Arms and Armor: From the Permanent Collection". In *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 49, No. 1 (Summer, 1991).
- Nicolle, D. and A. McBride. *The Mamluks: 1250-1517*. In Men-At-Arms Series (259). London: Osprey, 1993.
- Pope, A.U. and P. Ackerman (eds.). *A Survey of Persian Art*. London and New York: Oxford University Press, 1939.
- Derman, M.U. *Letters in Gold: Ottoman Calligraphy from the Sakip Sabanci Collection, Istanbul*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.
- Eiland, M.L. Jr. and R. Pinner (eds.). "The Salting Carpets". In *Oriental Carpet and Textile Studies*, Vol. 5, part 2. ICOC: Milan, 1999.
- Falk, S.J. *Qajar Paintings: Persian Oil Paintings of the 18th and 19th Centuries*. London: Faber and Faber, 1972.
- Fletcher, R. *Moorish Spain*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1992.
- Gabrieli, F., et al. *Maghreb Medieval. L'Apogee de la civilisation islamique dans l'occident Arabe*. Paris : Edisud, 1991.
- Gros and Delettrez. *Voutier Orientalisme*. Auction catalogue. Gros and Delettrez: Paris, 24 and 25 June 2002.
- Harley, J.B. and D. Woodward (eds.). "The History of Cartography", Vol. 2, Book 1, in *Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Hasson, R. *Later Islamic Jewellery*. Jerusalem: L.A. Mayer Memorial Institute for Islamic Art, 1987.
- Hillenbrand, R. *Islamic Architecture*. Edinburgh: Edinburgh University Press 1994.
- L'Institut du Monde Arabe. Catalogue of the Exhibition, "Les Andalousies de Cordoue à Damas". L'Institut du Monde Arabe: Paris, 28 November 2000 until 15 April 2001.
- Jenkins, M. and M. Keene. *Islamic Jewelry in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1982.

_____. *Milestones in the History of Carpets*. Moshe Tabibnia: Milan, 2006.

Von Folsach, K. *Art from the World of Islam in the David Collection*. Copenhagen: Kjeld von Folsach, 2001.

Ward, R. *Islamic Metalwork*. New York: Thames and Hudson, 1993.

_____. "Glass and Brass". In *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*. London: British Museum Press, 1998.

_____. "Big Mamluk Buckets". In *Annales du 16e Congres de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre*. London: 2003.

Wardwell, A. "Pani Tartarici: Eastern Islamic Silks". In *Islamic Art*, Vol. III. Genoa and New York: Bruschettini Foundation for Islamic and Asian Art, and Islamic Art Foundation, 1989.

Witkam, J.J. "The Battle of the Images: Mecca vs. Medina in the Iconography of the Manuscripts of al-Jazuli's *Dala'il al-Khayrat*". In *Theoretical Approaches to the Transmission and Edition of Oriental Manuscripts* (Beiruter Texte und Studien 111). Judith Pfeiffer and Manfred Kropp (eds.). Würzburg: Ergon Verlag, 2007.

Whitehouse, D. *Roman Glass in the Corning Museum of Glass*, Volume II. Corning, N.Y.: Corning Museum of Glass, 2001.

Wightman, G. J. "The Myth of Solomon." In *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*, 277/278, (February-May 1990).

Zebrowski, M. *Gold, Silver and Bronze from Mughal India*. London: Alexandria Press, 1997.

Pritchard, J.B. (ed.). *Solomon and Sheba*. London: Phaidon Press, 1974.

Ray, A. *Spanish Pottery 1248-1898*. London: Victoria and Albert Museum Publications, 2000.

Rogers, J.M. and K. Cengiz. *The Topkapi Sarayi Museum: The Treasury*. Boston: Little, Brown and Company, 1986.

Rosser-Owen, M. *Ivory: 8th to 17th centuries Treasures from the Museum of Islamic Art, Qatar*. Doha: National Council for Culture, Arts and Heritage, 2004.

Ribeiro, M. and J. Hallet. *Mamluk Glass in the Calouste Gulbenkian Museum*. Lisbon: Calouste Gulbenkian Museum, 1999.

Roxburgh, D.J. (ed). *Turks: A Journey of a Thousand Years, 600-1600*. London: Royal Academy of Arts, 2005.

Rudoe, J. *Decorative Arts 1850-1950*. London: The British Museum Press, 1994.

Safwat, N.F. *The Golden Pages*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Schmoranz, G. *Old Oriental Gilt and Enamelled Glass Vessels* (English version). Vienna and London: Imperial-Handels Museum of Vienna, 1899.

Shalem, A. *The Oliphant: Islamic Objects in Historical Context*. Leiden: Brill, 2004.

Sotheby's. *Indian and Southeast Asian Art*. London: Sotheby's, 26 March 2003.

Spuhler, F. *Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection*. London: Faber & Faber, 1978.

Thompson, J. *Silk*. Doha: National Council for Culture, Arts and Heritage, 2004.



إسبانيا الأموية

تعرف أيضًا باسم خلافة قرطبة، وقد أسسها عبد الرحمن الثالث، وهو أحد أبناء السلالة الأموية المرشحين للخلافة. وقد حكم الأندلس وشمال إفريقيا حيث كانت عاصمة حكمه هي قرطبة. استمر الحكم الأموي ما بين ٧٥٦-١٠٣١ م.

الآنية ذات البريق المعدني

نوع من التزيين يتحقق باستخدام صباغ يحوي أكسيدًا معدنيًا (غالبًا ما يكون مزيجًا من النحاس الأحمر والفضة) فوق تزجيج مشوي ثم يعاد شيه مرة أخرى بدرجات حرارة أقل. يتحول الأسيد إلى الشكل المعدني ويلتصق بالتزجيج معطيًا القطعة تأثيرًا ذهبيًا قزحيًا.

الأخمينيون

أسرة ملكية فارسية. كانت إمبراطورية الفرس هي أكبر إمبراطورية في العالم القديم وهي التي أسسها كورش العظيم. وقد امتدت من إيران إلى الأناضول ومصر وإلى غرب وأواسط آسيا وشمال الهند.

البلور الصخري

الكوارتز أو ثاني أكسيد السيليكون الصافي العديم اللون والذي حاول الزجاجون العثور عليه واستخدامه لتقليد الأعمال الفنية القديمة.

البوخته

لباس للرأس برجى الشكل كانت تلبسه سيدات الطبقة الراقية في فترة الإمبراطورية المنغولية ما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر الميلاديين.

التخريم

أي نوع من الأعمال الزخرفية مثل التطريز والدانتيل والمعادن والحجر أو الخشب ذي الأشكال الشبكية.

التقزح اللوني

التأثير الشبيه بتموجات قوس قزح والذي يظهر على القطع عند انعكاس الضوء على أجزائها التي تعرضت طويلًا للعوامل الجوية.

التكفيت

تقنية يطرق من خلالها الذهب والفضة والنحاس داخل حدود منقوشة (في التصاميم) على سطح من البرونز أو النحاس الأصفر.

التيمبرا

دهان دائم سريع الجفاف يتألف من أصبغة ملونة ممزوجة بمادة منحلة بالماء (غالبًا ما تكون مادة لزجة مثل صفار البيض).

الخزف الأندلسي

الخزف الذي أنتجته إسبانيا المسيحية على الغالب وقد نفذه الخزافون البربر. تضم تزييناته رموزًا مسيحية داخل التصاميم الإسلامية.

الخزف الإزنيقي

الخزف الذي تم إنتاجه في منطقة إزنيق التركية ما بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر الميلاديين. ويصنع من الخزف المخلوط بالزجاج ويُزين برسوم ملونة تحت طبقة من التزجيج.

الخط الكوفي

خط عربي تستخدم فيه الزوايا الحادة مع خطوط أفقية وعمودية واضحة وقد نشأ وتطور ما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين. وقد اشتق اسمه من مدينة الكوفة في العراق.

الخط المحقق

خط عربي يكتب بحروف متصلة ويتميز بالمساحة القليلة التي تبعتها حروفه عن القاعدة، وأيضًا بخطوطه الهابطة بتجاويف سطحية وحروفه ذات النهايات المستقيمة والمستدقة. ويعتقد أن ابن البواب كان أول من استخدم هذا الخط في القرن العاشر الميلادي.

السعف

تصميم مأخوذ من الأوراق المروحية لشجرة النخيل.

السلالة الأموية

الثانية من بين الخلافات الأربع التي حكمت بعد وفاة الرسول

محمد (صلى الله عليه وسلم) وكانت عاصمتها دمشق. وقد امتدت أراضيها ما بين عامي ٦٦١-٧٥٠م لتشمل أكثر من ٥ ملايين متر مربع من الأرض، مما يجعل منها خامس أكبر إمبراطورية وجدت في العالم.

السلالة الأيوبية

سلالة من المسلمين السنة من أصول كردية، كانت لهم عواصم في كل من القاهرة ودمشق وقد حكموا معظم مناطق الشرق الأوسط ما بين عامي ١١٧١-١٢٦٠م. وقد تميزت فترة حكمهم بكونها بداية مرحلة من الازدهار الاقتصادي والنهضة الفكرية التي رعاها ملوكهم.

السلالة الإلخانية

حكمت هذه السلالة المنغولية إيران والعراق وأجزاء من سوريا وشرق الأناضول والقوقاز ما بين ١٢٥٢/٥٦-١٣٢٥م ، أما عاصمتها الرئيستان فكانتا في تبريز والسلطانية. وقد كان لهذه السلالة الفضل في إدخال التأثير الأوروبي والصيني إلى إيران مما غير وجه الفن الإسلامي.

السلالة التيمورية

حكمت هذه السلالة المتحدرة من المنغول ومن تيمور تحديداً (حكم ما بين ١٣٧٠-١٤٠٥م) بلاد إيران والعراق وآسيا الوسطى ما بين ١٣٧٠-١٥٠١م. تحمل السلالة إرثاً منغولياً تركياً امتزج بثقافة البلاط الفارسي الأدبية والفنية.

السلالة الزنكية

حكمت هذه السلالة التركية شمال العراق وأجزاء من سوريا ما بين عامي ١١٢٧-١٢٦٢م بالنيابة عن الإمبراطورية السلجوقية. وقد كانت عاصمتها هما حلب ودمشق.

السلالة الساسانية

خلفت الإمبراطورية البارثية، وكانت آخر إمبراطورية حكمت إيران قبل الإسلام ما بين عامي ٢٢٠-٦٥٠م تقريباً. امتدت الإمبراطورية الساسانية من نهر الفرات إلى نهر السند وضمت أرمينيا وجورجيا وأذربيجان.

السلالة الصفوية

حكمت هذه السلالة من الشاهات ما بين عامي ١٥٠١-١٧٣٢م

وجعلت المذهب الشيعي ديناً لدولتها. كانت عاصمتها أصفهان التي أصبحت مركزاً لشبكة تجارية ضخمة اختصت بإنتاج وتصدير الأنسجة، وقامت بتكليف الفنانين بوضع الكثير من المخطوطات المصورة.

السلالة العباسية

السلالة الثانية من بين أكبر سلالتين في الإمبراطورية الإسلامية للخلافة، وقد دحرت الخلافة الأموية عام ٧٥٠م وحكمت إلى أن سحقها الغزو المنغولي عام ١٢٥٨. تُعرف الفترة العباسية بكونها بداية العصر الذهبي للدولة العربية.

السلالة العثمانية

حكمت الإمبراطورية العثمانية (حوالي ١٢٨٠-١٩٢٢م) بعد انهيار السلطنة السلجوقية في الأناضول. وقد امتد نفوذها ليشمل المناطق البيزنطية من الأناضول والتي توجت بسقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣. وبحلول القرن السادس عشر الميلادي امتدت الإمبراطورية العثمانية إلى الشرق الأوسط وأوروبا الوسطى.

السلالة الفاطمية

تركزت هذه الخلافة الشيعية في تونس ثم في مصر وحكمت بلاد المغرب وصقلية ومالطة والحجاز وبلاد شرق المتوسط ما بين عامي ٩٠٩-١١٧١م. وقد اشتهر الفاطميون بإعطاء المناصب لذوي الكفاءة، كما اشتهروا بالفنون. وقد ازدهرت صناعة الأواني الخزفية ذات البريق المعدني والمصنوعات الزجاجية والمشغولات المعدنية في هذا العهد.

السلالة القاجارية

أسرة ملكية إيرانية ذات أصول فارسية تركية حكمت إيران ما بين عامي ١٧٩٤-١٩٢٥م. وقد اشتهر الملك القاجاري فتح علي شاه (الذي حكم ما بين ١٧٩٧-١٨٣٤م) بتكليف الرسامين برسم لوحات على القماش ظهر فيها التأثير الأوروبي.

السلالة المرينية

سلالة بربرية شمال إفريقية من قبيلة زناتة، حكمت مراكش والمغرب الأوسط ما بين عامي ١١٩٦-١٤٦٥م وكانت عاصمتها فاس.

السلالة المغولية

حكمت هذه السلالة من الأباطرة شبه القارة الهندية ما بين عامي ١٥٢٦-١٨٥٧ م. وهناك مقولة تدعي تحدرهم من المنغول. وقد كانوا من أغنى وأقوى الإمبراطوريات الإسلامية في الفترات المتأخرة وهم معروفون بفنونهم وعمارتهن.

السلالة المملوكية

تأسست هذه السلالة من قبل العبيد الأتراك الذين عملوا كجنود وذلك عام ١٢٥٠ م وقد أطاحوا بآخر السلاطين الأيوبيين وأقاموا حكمهم في كل من مصر وسوريا. اشتهر المماليك بمحاربتهم للصليبيين وهزيمتهم للمنغول.

الشرطة

مظلة ملكية توضع فوق رؤوس الملوك أو فوق رؤوس الآلهة كما هي الحال في الصور الهندوسية والبوذية. وهي رمز هندي للحماية والملكوة.

الشنتماني

نمط زخري يتألف من ثلاث دوائر وخطوط متموجة. ربما يكون منشأ الخزف الشنتماني هو أواسط آسيا لكن تصاميمه ظهرت غالباً في الفن العثماني.

النقش بالعجلة الدوارة

عملية لتزيين الزجاج من خلال حفره بواسطة عجلة دوارة تستخدم فيها أقراص بأحجام متفاوتة ومن مواد مختلفة (غالباً ما تصنع من النحاس وأحياناً من الحجر)، وشحم أو طين كاشط يثبت على العجلة.

بلاد الأندلس

تقع في النصف الجنوبي من شبه الجزيرة الأيبيرية، وقد حكمها المسلمون ما بين عامي ٧١١-١٤٩٢ م.

خط الثلث

ويعني واحد على ثلاثة، وهو خط عربي يكتب بحروف متصلة

ويتميز بنهاياته الكبيرة المستديرة. وقد كان يستخدم غالباً في النقوش التي تحفر على الأوابد والصروح خصوصاً من قبل المماليك، سلاطين مصر.

خط النستعليق

الكلمة مشتقة من تعليق النسخ وقد تطور هذا الخط في إيران في القرن الخامس عشر الميلادي، وشاع استخدامه في إيران والهند المغولية اعتباراً من القرن السادس عشر. وقد كان يستخدم في كتابة القصائد الشعرية وليس في نسخ القرآن.

خط النسخ

واحد من أصل ستة خطوط تستخدم الحروف المتصلة التي استخدمها الخطاط ابن مقلا في القرن العاشر الميلادي. وقد استخدم هذا الخط بدلاً من الخط الكوفي وخصوصاً في نسخ القرآن.

زجاج الكاميو

زجاج مغطى بطبقة أو أكثر من الألوان المتضاربة. الطبقات الخارجية منه تكون محفورة أو منقوشة أو مقطعة لتنتج تصميمًا بارزاً من الخلفية.

سلالة بني نصر

آخر السلالات العربية التي حكمت إسبانيا، وقد وصلت إلى الحكم بعد هزيمة الموحدين عام ١٢١٢ م. وقد حكم بنونصر غرناطة والخاين وألرية ومالقة في جنوب شبه الجزيرة الأيبيرية ما بين عامي ١٢٢٨-١٤٩٢ م.

لحمة الزركشة

لحمة تكميلية توضع على أرضية الحياكة لإضافة الرسم المطلوب فقط داخل النموذج، أي أن حياكتها لا تمتد من إحدى حاشيتي القماش إلى الحاشية الأخرى.



كشاف

ابن بطوطة، ٨٢	بلقيس، ملكة سبأ، ٢٣
اسطنبول، ١٠٥	بوهيميا، ١١٣
الإسكندرية الجديدة، ٩٥	بيازيد الثاني، سلطان، ٨٦
الأملي، محمد الحدادي الطبري، ٥٠	بيرسيبوليس، ٢٠
الأندلس (إسبانيا الإسلامية)، ٢٨	بيري رئيس، ٩٤، ٩٥
البحر الأبيض المتوسط، ٩٤	تاج محل، ٧٦
الجزولي، عبد الله، ٥٤	تيمور، ٧٠
الحرم الشريف، ٧٠	جاليه، إميل، ١١٣
الحكم الثاني، خليفة، ٣٠	جاهانجير بن تيمور، ٧١
الخليل، ٥٨	جهان، شاه، ٧٦، ٧٨
السكوثيون، ٦٢	جورج الرابع، ملك، ١٠١
السيد المسيح، ٥٥	حسين بايقاره، سلطان، ٧٠
العطار، فريد الدين، ٧١	حمد الله، شيخ، ٨٩
الفسطاط، ٨٢	خراسان، ٥٠
القاهرة ٧٢، ١١٣	ديف راج، راجا، ١٠٢
القدس، ٥٧	روتشيلد، ٤٦
القديس إيلعازر، ٢٦	روما، ٩٦
القسطنطينية، ٧٥	سالفياتي، أنتونيو، ١١٣
الكعبة، ٥٤، ٥٧	سامراء، ٢٢
المدينة، ٥٤، ٥٥، ٥٨	سلالة لياو، الصين، ٦٣، ٦٦
ألمرية، ٢٦	سليمان، سلطان، ٩٤
المستعصمي، ياقوت، ٨٩	سويسرا، ١٠٥
المنقول، ٤٠، ٥٠، ٦٢	شهري سابر، ٧١
الموصل، ٤٠	شيكا ديفا راجا، ١٠٢
الموصل، حسين الحكيم، ٤٠	طاقي بستان، ١٠٠
النجف، ٥٧	طرابلس الجديدة، ٩٥
النمسا، ١١٣	طريق الحرير، ٦٢
النهري، سيد يوسف، ٥٧	عباس الأول، شاه، ٩٨
آسفي، ٥٤	عباس الثاني، شاه، ٩٦، ٩٧
أمل، ٥٠	عبد الرحمن الأول، أمير، ٢٨-٣٠
أحمد شاه، ١٠٢	عبد الملك، وزير، ٢٦
أصفهان، ٩٦	غرناطة، ٨٢، ١٠٦
أكبر آباد، ٧٦	فارس، ٤٤
أمين، محمد، ٥٥	فاس، ٥٤، ١٠٦
أورانغزب، إمبراطور، ١٠٢	فتح علي شاه، ١٠٠
باريس، ١١٢-١١٥	فينيسيا، ١٠٤
بروكارد، فيليب-جوزيف، ١١٤، ١١٥	فيينا، ١١٣
بغداد، ٢٦	قراهييساري، أحمد، ٨٦، ٨٩

قرطبة، ٢٨، ٣٠	محمد، آغا، ١٠٠
قصاب، الشيخ أبو العباس، ٥٠	مخا، ١٠٤
قيسارية، ٢٢	مراد الثالث، سلطان، ٩٨
كليمنت الحادي عشر، بابا، ١٠٤	مراد الرابع، سلطان، ١٠٤
كولومبوس، كريستوفر، ٩٤	مكة، ٥٤، ٥٥، ٥٧، ٧٠
كيرماني، أسد الله، ٨٦، ٨٩	مير علي شير نافي، ٧٠-٧١
لندن، ١٠٤	مير علي، ١٠١
لويماير، جوزيف ولودفيك، ١١٣	ميسور، ١٠٢
مارسيليا، ١٠٤	ميسين، ١٠٤
مالقة، ٨٢	نقشي رستم، ٢٠
مانيسيس، ٨٠، ٨٢	نوري، محمد، ٥٥
محمد الثاني، سلطان، ٧٥، ٨٦	هشام الثاني، خليفة قرطبة، ٢٦

متحف الفن الإسلامي

MUSEUM OF ISLAMIC ART

DOHA - QATAR